الاتجاه الواقعي في قصة الحرب

▪ سليمان البكري

أعوام مثقلة بالتضحيات والفداء مضمخة بعبير الانتصارات تلك التي قطعتها حربنا العادلة، وكانت القصة العراقية القصيرة تؤدي شهادتها ودورها بموازاة احداثها الملتهبة ففي بحثها عن قيم جديدة ومحاولة كتابها ارساء تقاليد لتجربة القصة الحربية التي جاءت معمدة بالدم من خلال تضحيات أبطالها وشهدائها.

ان قصة الحرب عبر تجربة الاعوام الماضية بدت صيغة مفتوحة على كل أشكال الواقع بمختلف ابعاده وتداخل أزمانه في فضاءات التجربة التاريخية الجديدة التي جاءت لتعمق الاحساس باهمية البناء الداخلي للانسان العراقي الجديد الذي يواجه عدواناً شرساً صمد له ودحره عبر السنوات الماضية.

ان ماكتبه القصصيون العراقيون من قصص قصيرة بعد تبلور تجربتهم واتساع رقعة الحرب لم تكن قصصاً واقعية تصويرية تدور في اطار نقل المشاهد الميدانية الحربية الى أحداث مكتوبة بطريقة سردية مملة، انما تمكنوا من ابداع قصص حققت على المستوى الفني طموحاً هاماً كان يرنو اليه كتاب القصة لأن تجربتهم مرت في مخاضات صعبة وتماس يوحي مع واقع الحرب في جبهات القتال وفي الخطوط الخلفية، كان فيها القصصيون يتعايشون مع نماذج غنية رفدتهم داخلياً بعطاءات انسانية تجاوزت الحالات الفردية الخاصة الى حالات عامة ثبتت فيها «تعددية الواقع» باشكاله المنظورة والمختفية في صور لم يكن باستطاعة الانسان العادي اكتشافها باستثناء الفنان القادر على الغوص فيما وراء الواقع المنظور ليدرك أبعاد الواقع نفسه. من هنا فان قصة الحرب بدت في مواجهة أشكال ارتبط بطبيعة فهم القاص لواقع الحرب وجعله يدرك مقتضيات تطوره كفنان ترتبط به ظاهرة اجتماعية فنية هي كتابة قصة جديرة ان تكون نتاج مرحلة الحرب يتجاوز فيها الأطر الجاهزة نحو آفاق اكثر رحابة وسعة في التعامل مع التجربة الجديدة.

ان ادراك القاص للمسؤولية التاريخية الملقاة على عاتقه كمبدع ووعيه العميق للواقع الذي يعيشه جعله يتفاعل منذ اليوم الاول للحرب مع الحدث الكبير متجاوزاً موقف الحياد الذي وقفه في حالات سابقة مما ادى الى اعادة تشكيل نتاجه القصصي اللاحق بحالات واقعية نموذجية على مختلف أصعدة ومستويات الواقع، وهو ما سنوضحه من خلال دراستنا. لايمكن ان نعتبر حربنا العادلة حداً فاصلا بين مرحلتين في القصة العراقية، فقصتنا

اليوم هي امتداد لقصة ما قبل الحرب باختلاف التناول والصياغة وبناء الأشكال الفنية.

ولهذا يمكن القول ان قصة الحرب التي ظهرتُ في العراق ليست منقطعة عن غيرها لكنها حفلت بتجربة مهمة منحتها حيوية واضحة تجسدت بعدد من طرائق التناول والكتابة بقاموس مختلف من المفردات ليست معنية بمواصفات الحرب والحركة الميدانية والسوقية حسب بل ذلك الميل الشديد الى الدقة والراصد الذي توفره اللغة الحالية من التشبيه والاستعاره.[1] ومع الايام الاولى للحرب ونتيجة للعدوان الايراني على قطرنا توقف القصاصون عن كتابة القصة ذات الهموم الاجتماعية والذاتية بمضامينها المختلفة وراحوا في محاولة مخلصة لاستيعاب الواقع الجديد الذي فرضه العدوان واستشراف المستقبل الآتي في ردعه وتحطيمه.

فبدت التجارب القصصية الاولى تحمل بصمات قصص مترجمة لكتاب أجانب وعرب وكان ذلك جهد القاص الشخصي في محاولة لتلمس الطريق نحو كتابة قصة عراقية عن الحرب.

ونلاحظ ان القصص الاولى في عاميها الاول والثاني لم تكن بالمستوى الفني المطلوب قدر ما كانت كتابة مباشرة وعاطفية استسهلت عملية نقل الحوادث والاخبار من خلال تصريحات المقاتلين او من لقاءاتهم في الصحافة اليومية أو من الصور التي يبثها التلفزيون عن المعارك.

ان التقصير على صعيد الاداء الفني الذي شاب القصة في هذه الفترة تجاوزه القصاصون في الاعوام التالية وحققوا في قصصهم اضافات ملموسة على صعيد البناء الفني.

لقد ادى بروز ظاهرة قصة الحرب الى (اقتران بالخروج على السياقات المنطقية في نمو الاتجاهات الابداعية وتمثلها لخبرات جديدة منبعثة عن الحدث ومثيرة لشتى الاشكالات في الذهن الابداعي والمحيط الذوقي)[2]

ادى فيما بعد بالخروج بتجربة جديدة تمتلك ابعادها وتأثيرها الكبير خصوصاً بعد تطور المعارك وادامة زخم الحرب وما رافق ذلك من تحولات في مسارها تحولت تجربة القصة لدى القاص بفعل عوامل كثيرة أبرزها وفي مقدمتها مشاركته كمقاتل في خطوط المواجهة ضد العدو أو مساهماً في قواطع الجيش الشعبي.

كان لهذا العامل اثره المباشر في انضاج تجربة القاص وجعله يراجع ويتأمل نتاجه السابق، فوجد ان قصة الحرب التي يطمح لكتابتها هي ليست بالضرورة نقل تجارب عربية او أجنبية والوقوع في تأثيرها انما هي قريبة منه (في البيت والشارع والمقهى، كما هي في الجبهة الأمامية، هي هنا عند الانسان العراقي الذي شهد التأميم ومحوالامية والغاء الاقطاع والتشريع وبالتحول الاشتراكي وهي مسار أفرزته الحرب من ظواهر اجتماعية وما كونته من مسار جديد)[3]

ورغم ولع التجريب الذي رافق القصة العراقية أعواماً عديدة لكن الهموم الانسانية ظلت هي الاثيرة فيها ملتزمة عذاباتها في محاولة صادقة لتجاوز الامها وازماتها.

من هنا كانت النماذج القصصية التي كتبت بعد استيعاب تجربة الحرب يقف على رأسها الانسان العراقي المقاتل، ببطولاته وانتصاراته وبالمحافظة على القيم والمبادىء ونضال الشعب وتاريخ العراق مرتبطاً بهمومه الانسانية وافكاره وطروحاته المتعلقة بالارض والبيت والزوجة والاطفال.

اذن فقد وعى القاص الموقف وحدث لديه التغيير، وهو تغيير ليس عادياً بل جوهرياً تطلب (استخداماً مخلصاً وكافياً لكل الاساليب والامكانات المتوفرة واول هذه الامكانات قدرته الفنية).

ورغم عدم حدوث اختلاف متميز في التكنيك والاسلوب فالذي حدث هو تغيير الارضية والمناخ النفسي للأبطال أما الادوات الفنية فقد بقيت هي ذاتها. لذا نرى ان قصة الحرب لدى قصاصينا ذوي التاريخ الحافل بالابداع قد حافظت على قدرتها التعبيرية الجديدة.[4]

ان استيعاب القاص لتجربة الحرب جعلته في مواجهة مسؤولية اضافة نوعية جديدة من الابداع القصصي الى تاريخ القصة العراقية لذا نراه يتجاوز همومه الصغيرة ويحجمها لينطلق

نحو هموم الناس والحرب وهذه المسؤولية لم تقتصر على قاص معين او مجموعة من القصاصين انما كان ذلك تياراً عاماً شمل كل قصصيي العراق من مختلف الاجيال وبمختلف اللغات التي يكتبون فيها كردية تركمانية سريانية اضافة الى اللغة العربية الام وكان ذلك اجماعاً وطنياً اتسم به البيت القصصي العراقي ومؤشراً واضحاً في مسيرة قصة الحرب القصيرة.

لقد تخلى القاصون عن موضوعات كانت أثيرة عندهم حيث طبعوا بصماتهم على نوع من المضامين القصصية في تاريخهم الابداعي كخضير عبدالامير وشخوصه ومحلاته الشعبية وعبدالخالق الركابي واجوائه الفلاحية، عائد خصباك والتحولات الاجتماعية عبدالستار ناصر والجنس المحرم والعلاقات الشائكة بين المرأة والرجل، احمد خلف ومحمد عبدالمجيد ومحمود الجنداري وغازي العبادي وعبدالاله عبدالرزاق وغيرهم.

كانت قصة الحرب التى راح يكتبها القاص العراقي نزوعاً لقصة مستقبلية تفلت من اسار تركة الماضي الشخصي والعام والتزام بواقع جديد أفرزته الحرب يتجاوز كل الحالات التي كانت تفرض وجودها قبل ذلك.

(كانت قصص الحرب بحاجة الى عبقرية ابداعية أكثر منها كتابة مخلصة لاترتفع عن مستوى الكتابة للتاريخ، ففي الكتابات الاولى وضعت هذه المبادىء كطريقة كتابة، لقد وضعت نفسها على نظام من فورة الحماس ومع الوقت كانت موضوعات الحرب قد حددت بوضوح في نطاق القصة بالذات كمثل اعلى للانسجام لقد ابتعدت عن الأنماط التعبيرية المتطرفة واصبحت مكتملة النمو وانها وقفة ساخنة للتاريخ الأدبي وانعطافة حادة في تاريخ أدب الامة)(٥)

ورغم ان موضوعة الحرب في القصة أخذت مادتها من منبع واحد الا ان أبعاد التجربة وموهبة المبدع وثقافته تلعب دوراً أساسياً في تحويل التجربة الميدانية الى مادة فنية ابداعية فالأحداث الحربية تختلف من موضع لآخر وامتداد الجبهة على مسافة الف كيلومتر يلون الحدث بتلاوين كثيرة فمن الجبل الى الصحراء ومنها الى الاهوار اعطى القاص ميلا واضحاً للكتابة تحت تأثير أجواء مختلفة واماكن متعددة.

اذن فقد قطعت قصة الحرب العراقية رحلة طويلة في الطريق الشائكة عبر السنوات الماضية وتجاوزت أزمات القصة المفتعلة في أعوام الستينات والسبعينات، وجاءت معمدة بالدم العراقي وصيغة مفتوحة لكل التجارب والاجيال تلاحق مشاهد البطولات والصولات على العدو متداخلة مع أزمنة اخرى، أزمنة الخطوط الخلفية في البيوت والمزارع والمصانع والمدارس.

هكذا وجدت قصة الحرب الفنية نفسها بعد تجاوزها «سن الرشد» قد فتحت العين على بكارة جديدة في خوض غمار تغيير هائل في الاحداث والعلاقات والوعي وانماط السلوك والدخول في حلبة الصراع والمراهنة على الحياة وتاريخها الفني الصاعد المتطور.

بهذا الروح الجهادي الاقتحامي زرع القاص العراقي بذوره الجديدة في ميدان جديد لم يجرب العمل فيه قبل عام ١٩٨٠ فتمكن من تحقيق كم كبير في قصص الحرب وصدرت مجاميع قصصية كثيرة في الوقت الذي كانت فيه المسابقات الثقافية للقصة والرواية التي تشرف عليها وزارة الثقافة والاعلام ترفد قصة الحرب دماً جديداً من القصاصين الشباب يضاف الى ذلك السلسلة التي تصدرها الوزارة والموسومة بـ (قصص تحت لهيب النار). وبرزت اسماء قصصية جديدة تزامن ظهورها مع الحرب.

هذا النتاج القصصي في الكم والنوع اعتمد بانجازاته على ما يمكن تسميته بالمدرسة الواقعية في قصة الحرب وفعاليتها وقابليتها على الاستفادة من كل التجارب الشكلية حيث انضوت معظم المضامين الانسانية تحت اثواب القصة السابقة بعيداً عن أجواء التغريب والتضبيب التي كانت احدى السمات الشكلية في القصة القصيرة في فترة سابقة من تاريخ القصة العراقية، من هنا رفضت قصة الحرب الدخول في حلبة اللعبة الشكلية ولهذا استطاعت هذه القصص ان تواصل مسيرتها وتكون امتداداً صحياً على صعيد المضمون الواقعي.(٦)

ان قصة الحرب اليوم وبعد مرور هذه الاعوام تجاوزت توثيق

تفاصيل المعارك الى صياغات فنية متوخية الوصول الى كل ما هو نقي ورائع وانساني في تجسيد فعل المقاتل وهو يحقق الانتصارات ويهزم العدو في ارتاله وحشوده الكبيرة.

وضمن السياق الواقعي في ظاهرة قصة الحرب نرى عدداً من كتاب القصة يفصل ما يمكن ان نطلق عليه فنياً الواقعية التسجيلية كالقاص خضير عبدالأمير حيث يرصد ظواهر حسية في ميدان المعركة ويسجلها. ان ثمة فرقاً بين التسجيلية والحرفية (فاذا كانت الحرفية تنقل عن الواقع نقلا مباشراً وترى في مهمتها التصوير المحايد لأحداث الحياة فان التسجيلية تتعدى رصد الظواهر والصور الخارجية الى الانتخاب والاختيار بما يتواءم مع وجهة نظر خاصة أو فكرة معينة تحقق موقفاً من الحياة والواقع والتسجيلية تتعدى الموقف المحايد والسلبي من الواقع وحركة الحياة لتؤكد مبدأ الانتخاب الفني لرصد الظواهر الحسية التي تعطي وجهة نظر خاصة تجاه الكون والحياة والناس)[٧]

وقد تمثل هذا الاتجاه عند القاص خضير عبدالامير في مجموعتين قصصيتين هما (رياح شتائية دافئة) ١٩٨٢ و (نجوم في سماء النهار) ١٩٨٥ ان مبدأ الانتخاب الفني من أحداث الحرب تمثل في معظم قصص المجموعتين فمثلا في قصة (رياح شتائية دافئة) يروى حدث القصة من قبل أحد المقاتلين وهو يتحدث عن بطولة احد العرفاء الذي ترجل عن دبابته ليكتشف الطريق الى مدفعية العدو ويكون الدليل للدروع العراقية المهاجمة وسط قصف مدفعي وكثافة النيران حتى تتمكن الدروع من تدمير أهداف العدو.

ان التعامل الذكي مع الواقع يحقق حالة فنية تتجاوز «الواقع المحايد» بابعاده المختلفة القائمة ليختار منه ما يتفاعل نفسياً وفكرياً موضحاً وجهة نظره الخاصة في الاحداث.

ان مبدأ الاختيار من الواقع يضاعف الدلالة الواقعية ويعمق الاحساس بواقعية الحدث وهو ما يحققه القاص غازي العبادي في العديد من قصصه التي كتبها عن الحرب، وتأتي قصة (محاولة للاقتراب. محاولة للتجاوز) نموذجاً لذلك الا ان العبادي لايكتفي بهذا اللون من قصص الحرب بل يتعامل مع الرمز كصيغة اخرى للواقع كما في قصة (شمس كالقمر الشاحب) حيث تكون النخلة العراقية رمزاً لصمود وصلابة المقاتل العراقي، ويعتمد في قصص اخرى التداعي والمزاوجة بين التراث والمعاصرة ويوظفهما في كتابة قصص متميزة مثل (الطعنة المؤجلة) و (موقف باص) و (كل نجوم السماء) وغيرها.

وهكذا بدت الواقعية بمختلف أشكالها تدخل في البناء الفني للقصة لأن صياغتها أخذت هذا الجانب المنظور من الحدث ليس كحالة مجردة انما تداخل وتراكم افعال في أزمنة وامكنة متعددة يعيش فيها أبطال القصص وهم يقاتلون ويهزمون العدو.

من هنا بدت واقعية قصة الحرب تتلون بتلاوين مختلفة بعد مخاضات عسيرة في أحداث المعارك على امتداد الجبهة تجسدت في الفعل القتالي والصراع المدير بين مقاتلين يحملون أفكار الحياة العصرية واشراقها بالمستقبل السعيد وبين قوى فقدت انسانيتها بفعل غسل الدماغ الذي مارسه معها النظام الارهابي القائم في ايران.

لقد اتسمت الواقعية في قصة الحرب بالاصالة والوضوح في نقل التجربة وبدا ان هناك تلاحماً من نوع خاص بين مضمون القصة وشكلها الفني حدد جوهر الحدث المنساب في صورة الواقع محققاً تأثيره بوضوح في ذلك التلاحم الذي كان نتيجة وعي القاص واستجابته لضرورة التعامل مع معطيات الواقع الجديد في جبهات القتال بصوره المختلفة.

ان السمات الواقعية التي اتسمت بها قصة الحرب بدت تؤكد وجودها وتحقق ثقلا فنيا في النتاج القصصي الحربي مما ادى الى تلاشي بعض المحاولات في كتابة قصة على غرار ما حدث في اعوام ماضية وفرض قصة تحمل صوراً فنتازية الهامية ذات خيالات هزيلة وقسرها على قصة الحرب.

حدث ذلك تحت ستار الحداثة أو ما سمي بقصة فنية من خلال التأثير النفسي النابع من موقف درامي وما يتركه ذلك الموقف من صور في النفس المتلقية قد يغرق فيها القاص الى حد السذاجة، حتى بدت تلك النتاجات صوتاً نشازاً لانها غريبة وشاذة لاتحمل مصداقيتها وستفقد على المدى البعيد أثرها

وتواصلها الذي وجدته في الاوضاع الساخنة الحالية والذي يبقى هو الشاهد والوثيقة .

(لذا اصبح من الضروري ان تكتب قصة متطابقة الشكل والمضمون متلائمة مع بعضها بحيث تفصح عن جوانب المكان وظواهر النفس وان تؤكد على قيمة الحدث الواقعي لكي يستمد القاص منه موضوعه بحيث يتلاءم شكله الخاص مع مضمونه) (٨)

لأن المسؤولية التاريخية التي ينهض بها القاص المعاصر الذي يعيش المرحلة تتعدى حدود الاجتهادات الشخصية وتقع ضمن كتابة هادفة موجهة الى أجيال قادمة وهي مهمة صعبة لأن جذورها وحقيقتها مستمدة من الواقع .

القاص العراقي تعامل بذكاء مع أحداث وشخصيات الحياة اليومية في جبهة الحرب وما أفرزته من نتائج على الصعيد الواقعي والفني ووجد نفسه يتعامل بشتى الاساليب مع واقع الاحداث الحربية وشخوصها فكانت القصة ذات الشخصية المحورية التي يملأ وجودها الحدث وتلقي أشرعتها في الفضاء الرحب وتقصر المسافات بين حالات الصراع لتحسمه الى جانبها ضمن الشروط الفنية في استخدام تقنية عالية ومفردات جيدة في اثراء الشخصية لغرض تعميق فعلها وتأكيد حضورها .

ولعل قصص «الخيال» للركابي و «رفيق الطائر الابيض الجميل» لعادل عبدالجبار و «البارق» للطيف ناصر حسن و «الرجل الذي لايهزم لعمر الطالب و «الابواب» لعبد الرزاق المطلبي و «الحداد لايليق بالشهداء» لعلي خيون و «الناقلة» لخضير عبدالأمير و «زوجة مقاتل» لعبدالستار ناصر و «شمس كالقمر الشاحب» لغازي العبادي» و «حكاية بطل حقيقي» لعبد عون الروضان و «قلوب خافقة لعيون سود» لصلاح الانصاري و «الحلم» لعادل كامل مع قصص اخرى كثيرة لايتسع المجال لذكرها تعطي نماذج قصصية حققت فناً قصصياً جيداً في مجال الشخصية المحورية .

ان الابداع في التعامل مع واقع ميدان المعركة وضع القاص أمام ضرورة التعرف على مفردات عسكرية ميدانية من أجل الاحاطة الكاملة بتفاصيل الحدث ومعرفة أوليات المادة المستوحاة من جو المعركة .

لقد وجد القاص نفسه بعد تجارب عديدة يحقق نتيجة ايجابية متلمساً ما هو عميق وانساني في ذات البطل دون الانبهار بالمفردات الميدانية بل توظيفها والاستفادة منها بما قد يضيء المعنى الكبير في محاولة اكتشاف الحالة الجديدة في نفس المقاتل ازاء ظروف المعركة لأن المعرفة الجيدة بالتفاصيل قد يغري بسردها وتفصيلها تفصيلا كاملا (وهذا يؤدي في أحيان كثيرة الى اساءة استخدامها وسردها معتمدين الأرقام والوحدات المنتظمة في سياقها الزمني بما ينسينا القيمة الكبيرة التي نطمح ان نعبر عنها وهي ابراز دور المقاتل انساناً وبانياً وباحثاً عما هو جديد ورائع في الحياة بعد ان اكتسب من المعركة الخبرة والدراية في مواجهة المواقف الصعبة والاستثنائية) (٩)

لقد وعى القاص هذه الحالة ووظفها بنجاح فقرأنا قصصاً مثل «حكايات السهوب البعيدة» لمحمد عبدالمجيد و «تحولات النهر لثامر معيوف و «ربما في المرة القادمة» لأحمد القباني و «نسر بين الجبال» لضياء خصير و «أصوات متصلة» لحاتم حسن و «القمر والساقية» لوارد بدر السالم و «اخلاء» لنزار عباس وغيرها الكثير تمكن فيها القاصون من نقل التجربة الميدانية بتفاصيلها من مفردات وشخوص واحداث وصراع الى فن قصصي جيد ضمن التوجه الواقعي الذي جسدوا فيه قصصهم .

لقد وجدت العديد من المفردات والتراكيب والمصطلحات العسكرية طريقها في قصة الحرب بشكل طبيعي من خلال المعايشة الميدانية للقاص في الجبهة .

ان هذه المفردات الجديدة لم تقتصر على قصة أو مجموعة قصصية انما كان ذلك يشكل ظاهرة عامة في معظم القصص التي كتبها قصاصونا عن الحرب فمفردات مثل «دفاع جوي ، قوات خاصة ، بيرية ، زناد ، هاون ، راجمة ، فرضة ، شعيرة ، درع ، سمتية ، مجموعة اقتحام ، مجموعة اسناد ، قاذفة ، كبسولة ، رصد صاروخ ، اطلاقه . . الخ» بدت تنساب في ثنايا البناء الفني للقصة بيسر وطمأنينة بعد ان اكتشف القاص جدتها ووعى طريقة التعامل معها .

ولأتساع التعامل الفني مع الواقع والتوجه لكتابة قصة حرب فقد قرأنا عدداً من القصص ذات النفس الواقعي المتميز صيغت باشكال رمزية واخرى اعتمدت طريقة السرد والحدث المتنامي، وقصص اتخذت الشكل الملحمي في طرح رؤية فنية معاصرة كما في قصة «وطن اليعاريب» لعادل عبدالجبار الذي استعان بملحمة «كلكامش» واضعاً بطل قصته «اليعرب» موازاة بطل الملحمة القديمة مضفياً عليه الايجابية والنفس الطويل في الكفاح.

ف «اليعرب» في رحلته الطويلة من أجل لقاء «او توحيكال» لأخذ مشورته يعود بهمة عالية وشحنة ثورية وفق خطط ووصايا الميجل «حيكال» للقضاء على الوحش «اوريولا» عكس «كلكامش» الذي يعود الى «اوروك» مهزوماً متخلياً عن بحثه لسر الخلود في الحياة. ف «وطن اليعاريب» اذن تحمل رؤية مناقضة «لملحمة كلكامش» وفق هذا المنطلق.

لقد كانت مشكلة الموت هي بؤرة «ملحمة كلكامش» ولذلك فان جو التشاؤم يشيع في الملحمة لافي نهايتها فحسب بل منذ بدايتها. في حين يكون استشراف الانتصار وتهيئة مستلزماته هي السمة البارزة في «وطن اليعاريب» حيث يتعامل القاص مع الحدث مزاوجاً الملحمة بالمعاصرة في طريقة الكتابة من خلال تداعيات «اليعرب» عبر رحلته الشاقة للوصول الى «اوتوحيكال» تتوضح أمامنا احداث القصة تدريجياً وتظهر أبعادها الكاملة.

لقد تجاوز القاص حالة الوصف الفوتوغرافي للحرب والسرد التراكمي للاحداث والتنامي البسيط للصورة نحو آفاق واسعة اتخذت موقفاً واضحاً تجاه الحرب وجدت رؤية انسانية تجاه حياة المقاتلين سواء اكان ذلك في جبهات القتال أو في الخطوط الخلفية مع الناس وفي المدن والبيوت لذلك فأن المنهج القصصي الذي أشير اليه والذي اهتم بمصائر الناس قد جسد تياراً واضحاً هو الميل الشديد للتعامل مع الواقع بطرق فنية متعددة ومتنوعة.

فتداخل الواقع بالحلم تجسد في العديد من قصص الحرب لاسيما حين تعامل القاص مع موضوعة الشهيد وعودته الى ممارسة حياته السابقة بعد استشهاده.

لقد كان لهذا التعامل آفاقاً رحبة أنضجت التجربة القصصية للعديد من القصاصين في كتابة قصة الحرب، وتأتي قصتا «الذي يولد مرتين» لعبدالستار ناصر و «الحداد لايليق بالشهداء» لعلي خيون نموذجين متقدمين في هذا المجال، حيث (يكمن جمال قصة «الحداد لايليق بالشهداء» في امتزاج التجربة الواقعية بالحلم بحيث تقصر المسافة بينهما الى حدود التلاشي بحيث تبدو درجة الأحساس بالاشياء والوعي باسرارها حادة ويقظة وقادرة على جعل المفترض قيمة برع القاص في صياغته مكنه من جعل بطل قصته الشهيد حاضراً حضوراً واقعياً ومن خلاله نلمس فيض الأسرار والهواجس الكثيفة التي نندفع الى تصديقها وقبولها)(١٠)

ووظف القاص العراقي الرمز بقوته الايحائية الفائرة التي تتجاوز الصورة والاشارة نحو التعبير الفني عن الواقع من خلاله ونلاحظ ان في عدد من القصص التي تعاملت مع الرمز وجود صورتين أومستويين، صورة الشيء المحسوس وصورة الشيء المعنوي واندماج الصورة الاولى في الثانية يولد الرمز أو الواقع الذي يطمح اليه القاص وهذا التعامل هو الصورة الأكثر وضوحاً لفعل القصة الرمزي وهو ما توضحه بشكل جيد قصة محمود الجنداري «حالة حرب».

فبطل القصة «ابراهيم الاشتر» لديه القدرة والامكانية على إن يهب حقيقة ذاته للآخرين رغم قسوة الواقع في حالات استلاب متحولة عبر زمن ينحدر الى الأسفل تظل «الصورة المحسوسة» له في بحثه عن الخبز تبحث عن «صورة معنوية» غير منظورة بل تكاد تكون مجهولة في واقعية متحركة دائمة السمو تستوعب لحظة درامية ضخمة تلك اللحظة التي يعرف فيها «الأشتر» ان الشهيد المسجى تحت العلم العراقي هو ابنه سعدون فتكون تلك اللحظة تاريخية تندمج فيها الصورة المحسوسة بالصورة المعنوية حيث يتلمس الأشتر الواقع الجديد في اعماقه ويحس بشيء (ينث كالمطر الناعم حار محرق يخترق الدم ويصعد حتى يبلغ قدمه المبتورة فيسكن ألمها شيئاً فشيئاً حتى يتلاشى نهائياً)(١١)

هكـذا تعـامـل القاص مع الرمز بتجاوزه الأشياء المادية كحالة مجـردة نحـو الايحـاء بمـا هو في أعمـاق النفس البشرية ليكشف التأثيـر الـذي تتـركه تلك الاشياء في النفس بعد أن يلفظها الحس وتستقر في الاعماق حيث يؤدي الرمز دوره بشكل مؤثر.

تعـامـل القـاص العـراقي مع الـواقـع وهـو يكتب قصصـه عن الحـرب باسـاليب ابداعية ارتقى من خلالها بفنه نحو كتابة جديدة بحق متجـاوزاً الصيغـة الضيقـة المحـدودة التي كانت سائـدة في مرحلة سابقة لفهم الواقعية كونها تعبير عن الواقع. وكان للتجربة الحيـة العظيمـة التي عاشهـا في جبهـات القتال دورها المؤثر في النتاج القصصي الجديد الذي كتبه عن الحرب تجاوز فيه الافكار الجـاهـزة عن الواقعية كأسلوب فني يتعامل من خلاله مع أحداث المعارك ذات الصور المتفجرة.

من أتون الحرب كتب القاص عن واقع شاهده وتفاعل معه حد التلاحم وكان لتأثيره العميق عليه وقع كبير في كتابة قصص واقعية جسـدهـا بطـرق فنيـة واقعيـة صاغها بالرمز حيناً وبالسرد المباشر والحدث المتنامي حيناً آخر أو لجأ للتغريب أو التعامل مع المكان والـزمـان بمستـويـات مركبة لتوضيح موقف وتأكيد حقيقة كما ان بعض القصص اتخـذت الشكـل الملحمي الـذي يصب في رافـد الواقع المتجلي بروح الانسان العراقي الجديد من خلال صموده وانتصاره.

هذه التـلاوين الفنيـة الواسعة رغم اختلاف اشكالها و طرائقها الا انها في نهاية الأمر تسير في طريق الواقع وترفده بجوهر العلاقة القائمة في الصراع الانساني في الحياة.

وفق هذا المفهـوم تمكن قاصنـا ان يجسد اعمالا قصصية على مختلف الاصعدة والمستويات الفنية ليوظفها في كتابة قصة واقعية تحمـل مصداقيتها وتتابع السير في الطريق الصعبة لمسيرة القصة العراقية وتضيف انجازاً جديداً لها.

■ الهوامش

(١) د. محسن الموسوي ـ بعض اتجاهات قصة الحرب ـ جريدة الجمهورية ٢٤ تشرين الاول ١٩٨٣.

(٢) المصدر السابق.

(٣) أحمد خلف ـ هل تختلف قصة الحرب عن سواها؟ ـ جريدة الثورة ١٩٨٣/١٠/٢٨

(٤) المصدر السابق

(٥) عائد خصباك ـ قصة الحرب وما بعدها ـ جريدة الجمهورية ١٩٨٣/٣/٢٢

(٦) نعمان مجيد ـ الاداء الفني قصة الحرب ـ جريدة الثورة ١٩٨٣/٧/١٦

(٧) د. ابراهيم سعافين ـ تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ـ اصدار وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ١٩٨٠

(٨) خضير عبدالامير ـ راي في قصة المعركة ـ جريدة الثورة ـ ١٩٨٣/٦/٢٠

(٩) د. عمـر الطـالب ـ الحـرب في القصـة العـراقيـة ـ اصـدار وزارة الثقـافة والاعلام ـ بغداد ١٩٨٣

(١٠) سليم عبـدالقـادر ـ مقدمة الجزء الاول لقصص تحت لهيب النار اصدار وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ١٩٨١

(١١) قصة «حـالـة حرب» من مجموعـة قصص «حـالات» للقـاص محمـود الجنداري ص ٧٨ ـ اصدار وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ١٩٨٥

السدرة

قصة قصيرة

▪ جاسم الحلو

انفجرت القذائف في أذني بغتةً ، فهرعتُ الى الخارج لاصقاً ولدي على صدري تسبقني زوجتي وطفلتُها ، وما أنْ دخلتُ الملجأ بين البيوتِ حتى هدرتِ القذائفُ بعنفٍ فأضيء جوُّ الملجأ في الحالِ بنوعٍ من الوهجِ الغريبِ . . أهتزّتِ الأرضُ وبدأ صدىً صوتٍ راعبٍ خارقٍ يملأ مسام الطبيعةِ . . حمّدتُ الله أنني كنتُ موجوداً في البيتِ وأنني أعينُ زوجتي بالركض الى الملجأ . . لم أستطعْ أنْ أحكم كَمْ تبدو الانفجاراتُ في الخارجِ . . بدا لي أنّها تتبعُ من داخلي . . وأنّ الهواءَ قد تشتّت وغرق في الصوتِ الذي تضخم أعلىٰ من أيِّ صوتٍ أتخيله . . مزيجٌ من الاصواتِ التي يتصوّرها العقلُ للتدمير والهلاك تخالطها خيوطٌ من الصرخاتِ المروّعةِ للأطفال الذين تهرولُ بهم أمهاتُهم وللعجائز والشيوخ الذين شغلتْ ولولتهم الملجأ ينحشرون بعجالةٍ مرتبكةٍ وهم يتدافعون نحو الزوايا بلا آنتباه . . يخطفني من هذا الهرج وشيشُ الهواء المتمزق فوق البيوت وصوتُ سقوط الصلب وألواحِ الأسمنتِ وآنهيار وتكسّرِ الزجاج والرائحة النافذة التي لاتحتملُ للهواءِ الترابي الداخن . .

النساءُ أزاء الجدران وقدْ عجزْن عن مواصلة الوقوف وأبني الصغير يدفن رأسهُ في صدري مرتجفاً وزوجتي طوتْ جذعها علىٰ آبنتها ملتصقةً خلفي وأنا لا أرىٰ إلا قليلاً من الرجال المزحومين تطوّقُ أعناقهم اذرعُ صغيرةٌ ضاغطةٌ لأولادهم وبناتهم يوشوشون في آذانهم المرتعبةِ كلماتُ التخفيف والتطمينِ . غداً سأترك زوجتي حيث تنتهي الأجازةُ . . ومع صلابة ثقتي بالأعتماد عليها الّا أنني بعد الذي رأيتُ سأبقىٰ كثير آلشكّ في نجاحها بدخول الملجأ في الوقت المناسب . . كُنّا ننتظر أن تدفع بنا الانفجارات الثقيلةُ في أيّةِ لحظةٍ الى الظلام . . ولكنْ طالما أنّ الحواس لاتزال تعي هذه الأحداث فقد نجونا وبقينا على قيد الحياة على الأقلِّ من وصل مِ الى الملجأ .

لقد شعرنا بهذا ولكننا لم نفكّرْ فيه وأنما فهم بالغريزة . أنّ هذه هي أوحشُ صورةٍ في قتل الأنسان . . تتابع القصفُ في الخارج ولكنّ الوهجَ المتقطعِ الوافد من فتحاتِ الملجأ أصبح أخف حدّة ، لم يكنْ له لونٌ مميّزٌ يمكنُ التعرّفُ عليه من خلال الجفون المغلقةِ

المنضغطةِ مع كلِّ أنفجارٍ ربما كانَ برتقالياً أو شيئاً أقربَ الى هذا اللونِ . . كان يبدو كخليط من آلنّار الثائرة من بركان . . لم تعد أصواتٌ أنسانيةٌ في الخارج . . لاشيء يدلُّ على الحياة هناك فالهدوءُ الصارخُ بين الانفجارات المتقاربةِ يُهلكُ النفسَ . . أسوأ مافي الأمر أهتزازُ الارض تحتنا الى الجهات جميعاً مما يبعثُ على الغثيانِ ، حاولتْ زوجتي أنْ تتجمعَ على نفسها أكثر وتستعين بالجدار القريب الا أنّ تراصفَ الكتل الآدميّة أحبطها فظلّت محنيّة الرأس وعيناها صوب الكوّة القريبة تتوجسُ أنْ يخرقها الموتُ مع أيّةِ شظيةٍ مارقةٍ . . وأنا أخذتُ أدركُ رويداً أنّه طالما لم نُصَبْ حتى الآنَ فأنّ الأملَ يتجدّدُ في بقائنا سالمين . . فجأة ينفلشُ صوتٌ هادرٌ ويُسمع ضجيجٌ مخيفٌ حول المكان آلذي لابدّ أنه أصبح خراباً . . يجولُ في كلِّ ماهو قائمٌ من الواحِ الصلب وأجزاء البيوتِ المهدّمةِ . كان المدفعُ يقبعُ في الأرض الأيرانيةِ . . القذائفُ تعبرُ خطوطنا لتسقط بعيداً في الخلف وتذوب في المدينةِ بين البيوت الهادئة والبساتين . . كنا يومياً بعد كلِّ جولةٍ من القذفِ الأهوج نتسمّعُ أخبار أصابتهم المستشفى التعليمي أو تدميرهم جامع الكزارةِ او قصفهم مدرسة الزبير . . ويوم آستشهاد جارتنا وهي تنشرُ الغسيلَ في بيتها . كانت مكتبةُ الفراهيدي في بداية شارعنا قد تهدّمتْ تماماً وأرتفع منها دخانُ الجرائدِ والمجّلاتِ . .

لم نكنْ اكثر من خمسةَ عشر ، معنا آمر الفصيلِ ، تحدّدتِ المهمّةُ واختارونا من بين عشرات المتطوّعين . . كانت السرية جميعها تريدُ أن تزحفَ الى المدفع الظالم وتقطع رقبتهُ ، الا أنّ وجوب التنفيذ ليلاً جعل آلمهمة تقتصر علينا فقط . نظرتُ الى وجوههم بعضهم كان من البصرة نفسها ، تعلوهم صفرةُ الغضب ، أرتجافةُ جفونهم المضطربةِ تضيعُ بين تهيئة البنادق وملء المخازن . . عضلاتُهم المشدودةُ وحركاتُهم العجولةُ تسحبكَ الى دوّامة العمل فتشدّ النطاق وترزم الرّماناتِ ثم تتفقّد القاذفة وتفك أحزمتها . . تركبّ المرقب وتحشر الصواريخ في الجعبةِ ، تعطيها الى رفيقك الثاني وتتوكّل على الله . .

كان علينا أنْ نتقدّم من اليمين أولاً حيث أشجار النخيل تمتدُّ أطرافُها من بعيدٍ تُرحّب بنا وربما تُحذرنا من الخطر . أما آلشمس الهائلة فكانت تنحدر نحو الغروب في جلال مفعم بالرهبة ، ، أيُّ حنين يجتاحني الى بيتي . . أيُّ ألم ينبعُ من أعماقي . . تنهدّ وبدأ الألم يصلُ الى تفكيره ويعظّمُ تصوراتِهِ . . فاضتْ عيناهُ فجأةً بالضياء ، مزيج من الرهبة والكبرياء والخوف من المجهول . . مازلتُ لا أستطيع أنْ أتخلص من الصورة البشعة للحياة المدّمرة . . أسرتهُ لدقائق طويلة بعينيها الجميلتين المتألمتين. . ينتبه أليها وهي تدور قبالته . . أنّ شيئا من التصميم على الحياة كان يصمد ويزدهرُ في أعماقنا . . كان يُصغي إليها بكلِّ آستيعاب ، وفي بعض الاحيان كانتْ عيناها تتركّزان عليه بنظرة طافحةٍ بالودِّ والأملِ كُدنا نموتُ بالامس لكنّ اليوم حياتنا تزخرُ بالاشياء الكثيرة . . وعلينا أنْ نعيش من أجلها . . لكنْ هل ننسىٰ ؟ . .

كانْت تتحرّكُ أمامي في البيت مثل الطير الحذر تحاورني وهي تسقي شجيرات عباد الشمس المطلة على أوراد الجوري والقرنفل التي تحدُّ الثيلَ الخفيف عند سياج الحديقة . . صرتُ ضمن مجموعة القاذفات الثلاثةِ وثلاثةٍ من حملةِ الصواريخِ مع آمر الفصيل . . وصار أربعةُ مقاتلين في مجموعةٍ ساندةٍ ، أثنانِ رشاشتا آربي كي ومالثان توازيها من اليسار مجموعةٌ ساندةٌ مثلها . . عيوننا مشدودةٌ نحو الأفق ننتظر أنقطاع خيط الضوء الأخير نباشرُ الزحف . . آمرُ الفصيل يتوسطنا في الموضع يتلمّسُ آخر الترتيبات ويستعيدُ معنا خطةَ التنفيذ وأشارة آلصولة ، خرج يطلبُ الأذن بالمباشرة وغرقنا في الصمت ننتظر الاوامر . . تنتصبُ وسط الساحة المواجهة لبيتي أشجارُ الصفصاف الوارفة وأشجار النخيل الباسقة وآلسدرة الشامخة والبمبرةُ الفتية وشجرتان باسقتان من الكالبتوس والأثل . تمرُّ في قلب الساحة ساقيةٌ رائقة الماء من الجدول القريب الذي يجانبُ المنطقة ، تحيط الساقية بهذه البقعة المحجوبة بالاعصان الكثيفة المتشابكة وتتفرع فى وسطها لتجعلها مرتعاً أخضر تلتقي فيه الطيورُ المختلفةُ . . وخاصة المُغنّية منها . . يأتونها يومياً من كل مكان . . كنت أرغبُ في آلتسلل الى هذا المتنزه الصغير ، فأضطجعُ على الحشائش العطرة وأرنو اليها . . كنت أعرفُ الكثير من المغنين فوق الاغصان ، وكنتُ أزورهم يومياً . . ولكنْ كيف بي أنسىٰ ؟ كلُّ ما مرّ في حياتي أذكره الآن . . كانتْ مُصغيةً لي وأنا أتكلّمُ بهدوء ، شعرتُ كأنّ نبضاتِ قلبينا تدقانِ معاً برتابة . . ليس

في الدنيا من يبدأ من جديد . . حتى الطفل يُولد تكملةً لسلسلةٍ طويلة قديمةٍ متصلةٍ باجداده ، ولكننا بعد هذا القصف قد ولدنا من جديد . . ثم نتساءل . . لم نتحدثُ عن هذه التجربة القاسية التي تمرُّ بها بهذه البساطة وكأن الأمر لايعنينا؟ هلْ هو الخوفُ؟ أمْ هو الصمودُ الذي يولّده حبُّ الحياة؟ .

أصبحت أصابِعُها المرتجفةُ مستقرةً هادئةً بين يديه كعصفور هاجدٍ مكدود آبتسم بحنو، آبتسمتْ . . تعلّقتْ عيناها بأهدابِ بعض . . من أين للعشاق هذا القدرُ الهائل من الصمت؟ أقترب الواحدُ من الآخر كدفتيّ بابٍ تنغلقان على الظلمةِ . . على الأحداث الماضية وتحجبان كلَّ شيء الاّ المستقبل . . كان مجّردُ أقترابه منها ينشر في ظلامها الوان قوس قزح . . أهتّزتْ أعضاء السدرةِ الضخمة وعزف البلبلان فوق أغصانها . . كنتُ أرعىَ هذه السدرة من دون الأشجار أعشق فروعها المنتشرة وأوراقها الوفيرة . . وقد أرسلتْ خارج الأجمة أربعة أغصانٍ طويلة غليظة فوق بيتي كثيرة الفروع كثيفة الأوراق حتى غدتْ هذه الأغصانُ مظلةً صيفيةً جميلةً لحديقةِ بيتي المتواضعة . . أنتبه الى أوراقها الصغيرة وقد تساقط بعضها على الثيل الخفيف عند أقدامها فرفع رأسه سقطتْ عيناه على عينيها الرائعتين ، عرف هذه اللحظات أنها قد تنبأت بذلك الشعور الرقيق الذي بدأ يُلامسُ أعماقه وأعطى هذا المزيد من الدفء الى يدها وهي بين يديه . . إنّ الكلمات التي يهمس بها الزوجان في أوقات كهذه تمتليء بالعواطف المتعبة . . ولكنّ الصمتَ وحده هو الذي يمكن أن يُعبرِّ عما يجيش حقاً في القلوب . . الصمتُ أنهار بين طقطقةِ المخازن المنحشرة في البنادق وحركة البساطيل تضرب بعضها . . أقترب آمر التشكيل من الموضع صائحاً فتوزعنا في المجاميع الثلاثة آلتحقتْ به مجموعةُ القاذفات ، وصرتُ وأياه في مقدمة المجموعة . . ثمّ جاء الايعاز وبدأنا التقدم باتجاه اليمين واضعين القاذفات على الأكتاف . . الأرضُ الترابية تمتصّ ضربات أرجلنا ومع كلِّ حفرة صغيرة تهبط بها قدمي تضربني الخوذةُ على أنفي . . تغافلتُ النباتات الواطئة المتيبسة ألا أنني تحاشيتُ الدوس عليها فربما ستسحق فيها شيئاً حياً أو تُهلك حيواناً بريّاً آمناً . وقد تخرج منها حشراتٌ ترعبك أو تؤذيك . . عالمٌ مبهم يدور في فلك حول الشمس . . شيء مجهولٌ بلانهاية الآن . . وفي ظلماتِ اللاشعور عثر على مساحةٍ صغيرة يهيمنُ عليها العقلُ المشّرق آستطاع فيها أنْ يتخلص من أوهامه وآلامه . . وقف وحيداً يتطلّع الى الأفق بنهاية الشط . كانت غاباتُ النخيل التي بدتْ من بعيد عند آمتداد الساحل المقابل يلّفها الضبابُ الخفيف . . وفي سفح آلجرف المنخفض كانت الرمالُ الخشنةُ تختلط بالصخور التي يغطيها آخضرار الطحالب وآلاف الأصداف الصغيرة المتكسرة . . كان المطر الخفيفُ قد غسلَ الرصيف الأسمنتي المُخدَّد وسال بعضه في الحزوز الطويلة لكنّ بعض القطرات الكبيرة الغاضبة كانتْ ماتزال تتساقط محدثةً حُفراً دقيقة في الرمال . كان الضبابُ يتبدّد أحياناً لفترةٍ لاتتجاوزُ الدقائق فتبرز هامات النخيل الخضراء منقوشةً في وضوحٍ وجلاء وقد آتخذت في الجانب المقابل سياجاً كثيفاً محاذياً لخط الجرف ووراء على البعد الأيراني السحيق مستطيلٌ من الغمامات السوداء المستديمة الممتدة . . وقف يرمقُ طول الشط يتجاوز مدَّ العين . . تطرّق لأذنه تكسُّرُ الأمواج على الشاطيء ، تلك الأمواج التي لاتريد أن تهدأ . . طرف الى الرمل الرطب الذي آنحسر عنه الماء لتوّه فلمح الموجات الهائجة تتكسّر فوقه من جديد . . تراجع قليلاً عن سياج الشاطيء وآنحنى للجلوس على أحد المقاعد الخشبية . . لكنّ شيئاً كان يتمسّك به عند حافة الجرف . . وعاد ظلّه يستطيل أمامه ، لقد كان يعاقب نفسه . . يصرخُ من أعماقه لماذا يدمّر الانسانُ أخاه الانسان بهذه الوحشية . . الانسانُ . . واعجبي ! هذا الانسان! . . رأيته يموتُ ممزقاً بالشظايا التي صنعها بيديه . . وحين بدتْ أصوات الليل تنمُّ من حوله أزف وقتُ العودة . . وتحت القمر الشاحب كانتْ تبدو ثقوبُ المطر على الرمال قاتمةً سوداء إلاّ أن المدَّ سُرعان ما كان يخفيها . . بدأتْ أصوات القذائف داخل المدينة تقتحم أذنيه . . قريبة وبعيدة، مدوية وهزيلة . . أنها جولة جديدة من القصف الذي لاينقطع يوماً . لقد كان شطُّ العرب يذكّره دائماً بالسلام . . الصفاء . . الحب . . أنه أمتدادُ حنون لكلِّ شيء رقيق رائع . . لكنّ في أعماقه كان عالمٌ آخر يضطرب . . ويتأرجح بين الأستنكار والغضب . . أنتابه أحساسٌ شديدُ الغرابةِ وهو يسير في طريق بين حائطين

مرتفعين من اكياس الرمل . . توقع أن يسقط على الارض في آيّة لحظة ربّما بقذيفة من فوقه أو بشظية طائشةٍ من القنابل المتفجرة هنا وهناك . . أستغرب هذا الخيط من الخوف الذي انسل اليه . . كيف يخشى القصف وقد تعايش معه طيلة هذه السنين؟ عندما وصلوا حافّة الأشجار توقفوا قليلا وقد بدت قاماتُهم كالاشباح المرعبة . اعادوا ترتيبهم وتقدم آمر العملية يسحب خلفه رتلاً من الهياكل المتصلّبة تسير بهدوء محاذين خطّ الأشجار، أيديهم على الزناد ثم أنحنوا يخطون بسيرهم تجاه الأرض الحرام . . لكنّهم توقفوا فجأةً وأمروا بدخولِ الأشجار والتستر خلفها فقد بدأ العدوّ بقصف المواضع الدفاعية قصفاً عنيفاً ونحن لانزال قريبين من مساقط القذائف ، قد يكون هذا تمهيداً لهجومهم المرتقب وربّما هو لأزعاج قطعاتنا ، مهما يكن فنحن لابدّ أنْ نُنفّذ المهمة لم يطلْ بنا التستر ، شعر آمر التشكيل بصبرنا المخنوقِ فأمر بتركِ البستان والسير لصق النخيل من الجهة الجنوبية والأتجاه نحو العدوّ بصورةٍ مائلة . . كانت الأشجار مختنقةً تتنفس رطوبة الهواء بصعوبة وكانت عبثاً تبحثُ عن الأوكسجين . تضبّبت الرؤ يا وغدا الطينُ النازلُ من جبهتي خيوطاً رقيقة تتشابك أمام عيني هابطةً على وجنتي البليلة لتركض الى شاربي الذي يفشل في حبسها فتغزو شفتي قبل أن يتمكن ساعدي من مسحها . . أمدُّ لساني بتوجّس فيلذ عني الطعُم الأليف لهذا التراب الممزوج بالعرق الساخن فأتميّز غيظاً من هؤلاء الذين يريدون أنْ يسرقوا طعم هذا التراب الأثير . . أضغط على اسناني وأشدّ القاذفة في يدي المعروقة فأحسّ بالتراب لزجاً فوق الطين الذي يغشش السبطانة ، أنه العرق . . هذا الناتجُ الحتميّ في كل جهد والذي لايفتأ أن يتبخر ألاّ هنا ، يصرّ أنْ يتشرّب بالتراب . . يختمه فوق الجبين، على الوجناتِ بين الأكف وحول الماسوراتِ وأجساد الأسلحة المدافعة . . كان سهلاً علينا في هذا الظلام الفاتر أن نحدّد وجهتنا تجاه المدفع القاسي الذي نرى وميض قذائفه تصعد من خلف ذلك الساتر، تتقوّس فوقنا ثم تجتاز البستان بعيداً لتسقط هناك على أحياء المدينة الهاجدةِ في هذا الليل آلصّامت . . دخلتُ قاعة الدفاع المدني أشاهدُ فلماً، وفي ذهني تتداخلُ الأجراءات اللازمة للموقف . . كنت أتستر خلف نظّارتي الثقيلة . . وأجلس كاتماً مقطب الحاجبين . . كان هذا أحد الافلام يحطيه ساتر ترابي عالٍ . . ألتزم المشاهدون الصمت التامّ . . ثم تقدّم شخصٌ عجولٌ من وراء المدفع سحب حبلاً سميكاً بقوة وأرتمىٰ الى الخلف سادّاً أذنيه فظهرتْ نقطة ضوء على رأس السبطانة . . نقطةٌ متألّقةٌ حمراء تتحّول ببطء الى تقوس خارجيّ يتخذُ أشكالاً متناسقةً من الضوء والظلّ ثم شكلا ذيليّاً مميزاً . . سعل أحد الحاضرين كأنه يختنق وتبعه آخرون . . ساد صوتٌ خشن من ثرثرة المشاهدين . . ثم تبعه صمتٌ جامدٌ . . كنتُ أستطيع شمَّ رائحة الارتباك من الحركاتِ العصبية للموجودين وانا اتحسس انتفاضات قلبي المتلاحقة . كانت كرة النار البر ونزية المتألقة قد آستمرّتْ في التضخم باتجاهنا وقد آنبعثت منها نتوءات . . ثم توقفت ببطء في لحظة سكونٍ مُروّعةٍ قبل أن تسقط على جهةِ الصاعق لتحفرَ في الأسفلت . . وتتعّمق فيه . ثمّ تنتحر متفجّرةً بعنفٍ لتنتشرَ سريعاً في شكل نافوري أهوج، ناثرةً شظايا النار المرعوبة في كل الأتجاهات . . ثم على البعد نرىٰ المشاة ينبطحون في الطريق مغطين الآذان، والسيارات السالمة والمثقوبة تباطأتْ أو توقفتْ حذاء الرصيف والسائقون نزلوا ينبطحون قربها . . سحب الدخان والتراب تجوبُ الهواء تغطّي المساحات القريبة ويصبحُ من آلصعب على الرئتين أن تحصل الهواء وسط هذا الخليط من البارود والأتربة والدُخان . . في هذه اللحظة آرتجّت القاعة تحت ضوضاء سيارات الأسعاف والأطفاء والنجدةِ . . قليلاً وينتهي سياجُ النخيل ويواجه رتلنا العراءُ . . الليل لايزالُ خفيفاً والهواءُ الرخويُداعبُ السعفُ بهدوءٍ فتسرقنا هسهستهُ الناعمةُ من الأنتباه الى صوت الأعشاب اليابسة المتكسّرة تحت ضغط أقدامنا الصلدة . . تهبُّ نسمةٌ قوّيةٌ تهزُّ العذوق المهملة فتسقط حشفةٌ خاويةٌ على خوذتي . . ثمّةِ بلبلان جميلان متواضعان قد عششا مع صغيريهما على أغصان تلك السدرة فوق بيتي . . وعلى قمّة شجرة الكالبتوس يقف زرزوران داكنان يُعلنان عن غروب الشمس ويمثّلان الرابطة الزوجيّة المخلصة . . كان دُويُّ فاتحٌ ذو صدر كبير وهو على النخلة يحسدُ زوج الزرزور الأدكن وينظر بهيام الى الحمامةِ التائهة الوجلة التي تجثم على شجرة الأثل فوق الأغصان المنتشرة

لشجرة ألتوت. . أقام أثنان من العصافير عشهما، كانا في شهر العسل، ومايزال أحدهما غيوراً على الآخر، وثمة واحدةٌ من الفواخت. . طيرة وديعة جلست مستغرقة في التأمّلات، أعتادتْ أن تستقرَّ فوق هامةِ النخلة العالية، تنشر جناحيها نحو السماء مثل ذراعي رجل بائس بظلٍّ أسود لساتر قصير يقبع خلفه العدو بمدفعه اللعين. . أيُّ فزع سيشتعل لدى أبنتي وأيّةُ مأساة ستنتصبُ في مخيّلتها؟ أيّة همجية ستصنُع هذه القذائف المتساقطةُ. . ؟ لا ادري لماذا لانصولُ؟ لماذا لانسرع؟ هاهو الساترُ يقتربُ، وماهي إلّا مائتا متر فقط وأواجه ذلك المدفع. . مائتا متر سأزحفها زحفاً أوركضاً وأنْ رغبوا فسأطيرها طيراناً. . ماذا سأفعل لك أيها المدفع المجرم؟ بأي فورة سأصارعك؟ أنها فرصةٌ رهيبةٌ أصبُّ فيها غلّي وأقذفُ باللهيب المصطرع داخل نفسي. . أنّه يومي ولابد أن آخذ قسطي من الشجاعة. . أنبطح الملازم في بداية الفراغ وأومأ فانبطحنا على جانبيه بسرعة رشيقة. . . أعتدتُ في ذلك المتنزهِ الصغير أن استلقي على معدتي كحشرة كبيرة. أتشمّمُ العطر المتضوّع من الحشائش الموردةِ، معتمراً قبعة صغيرة تغطيّ شعري الحليق فتبدو مثل فطر المشروم فوق رأسي الذي يبزغُ بين الحشائش النابتة حولي

قصفٌ. . قصفٌ. . ألقذائفُ تنزلُ فوق العمارات والرؤوس والأشجار. . الطريق بين السوق والبيت لايربو على الدقائق العشر ألّا أنّها مع الأنفجارات تتحوّل الى سنين عشر تنبضُ بالموت في أيّة لحظةٍ لأنك تتسترّ بالجدران أو الأكياس الرملية المتراصفة، تضطرّ أن تعبر حفرةً في أسفلت الشارع صُنعتْ توّاً لايزالُ الدخانُ يصعدُ منها أو تقفز حاجلاً زجاج المحلات الذي أفترش الطريق وربّما تجازِفِ لتمرَّ من تحت العمود المتدلّي الذي ترك أسلاك الكهرباء تتقادح مرميّةً فوق الارض. . وبين القفز المتتالي وأصوات الضوضاء المختلفة تسرع الى الملجأ. . حيث تجد الناس. . الحياة الآمنةُ هي في الداخل. . ستجد كثيراً الناس. . وبين هذا الكثير أبحث عن زوجتي. . عيناي تُطلّان، رؤوس كثيرةٌ تطالعني. . أطالعها. . أتغافلُ العيون المرتهبة، تسقط رؤياي على الجدران الكونكريتية الكالحة، يجذبني مصباحٌ مظلمٌ في السقف. . أبحثُ عن زر الكهرباء فتدفعني موجة من المدفوعين تضغطني في الوسط المحتشد في هذا الجب الخانق تصدمك رائحة الأبطِ والعرقِ وروائح أخرى مبهمةٌ تجعلُ الأنف في ثورةٍ هائجة من العطاس المستمرِّ. . أستلُّ نفسي نحو اليمين بصعوبة فألمح تحت الكوة أبني الصغير على صدر أمه، فاتدافع اليهم تجاه أبنتي الجالسة يسارها وأنا أحمد الله أنها وصلتْ سالمة. . تعرفنا في هذا الوكر على عوائل جديدة وسمعنا قصصاً عن نكبات المدينة وبعض حالات الاستشهاد في المحلة. . أنها حالة مؤلمة. . فجأةً لم أعدْ أبصرْ شيئاً. . تلبّسني الهلعُ ورحتُ أتحسس جسمي فربما أصبتُ بالخارج دون وعي. . أضطربتُ كثيراً وأنهمكت أداري نفسي الى أنْ هدأتُ بعد حين، عدا رأسي الذي فقد تركيزه وأستعمر الوشيش أذني. . الانفجارات لاتزال تهدرُ وأهتزازُ الملجأ يزداد. . تصلّبتُ أكثر وأنا أشفقُ على الناس في هذا الجو الثقيل. . ومع تقطع القصف يهدأ الرّوعُ مع الوقت أرى الى الاطفال يغافلون الخوف لينغمسوا في لعباتهم. . لقد تعايشوا مع هذه الحال فأخذوا عليها والرجال يبدأون في محاوراتٍ مسموعةٍ وقد تحرروا من أحتضان صغارهم. . والنساء أخذت حنا جرهن المخنوقة تتنفس في أستحياء. . بعد قليل ينقطع القصف. . ولم ننتظر كثيراً فسرعان ماسحب جاري عائلته وهويمسح بالمنديل وجهه متذمراً. . ثم تشجع الباقون وبدأنا نتهيّأ للخروج. . وما أنْ هف الهواءُ رؤوسنا في الباب حتى تهاطل القذفُ مفاجئاً وهرولنا من جديد نتكدّس عشوائياً في الملجأ الكئيب. . . زحفتْ مجموعة القاذفات في الوسط خلف الملازم وبقيت المجموعتان الساندتان خلفنا من الجهتين. . لقد عبرنا أرضنا من ثغرة الألغام وأصبحنا فوق أرض أخرىٰ وتُراب آخر. . أحسسنا بكرهنا لهذا الأديم الذي ينسحبُ تحتنا ومقتنا ملامسته. . أنها أرض الأعداء. . . توقفنا عن الزحف وبدأت المجموعةُ الساندةُ اليمنى تتقدّمُ خلفنا، وعند وصولها زحفت المجموعةُ الأخرىٰ وما أنْ لحقت حتىٰ زحف الضابطُ يسحبنا خلفه بهمةٍ. . في أيدينا القاذفاتُ وعلى ظهورنا الصواريخ نسحبُ في بطوننا أحجار الطين المتيبس وبعض الحصى وتعلق في بساطيلنا أعشابٌ جافة من الصريم والشوك وقد يجبرك الوضع أنْ تنحرف قليلاً كي تغرز مرفقك في أرض مناسبةٍ قادرة على سحبك وأحياناً تصبر حتى يمرَّ رفيقك فتسلك خلفه لتزوغ عن صخرةٍ

قاسية أوحفرة موحلة أوشقٍّ مثقوب تخشىٰ أن يُداهمك منه ثعبانٌ جائعٌ أوعقربٌ سامةٌ. خشخشةٌ مُفاجئة جاءت من الجانب هتكت السكون الحذر الذي يستر زحفنا.. تصلّبتْ عضلاتُنا وتوّفزتْ آذاننا.. في ذلك اليوم حيث نقنقت الضفادعُ في ساقية الأجمة وطاردت الفراشاتُ بعضُها بعضاً الازهار وانعكست الحشائشُ فوق مياه السقي تحت الشمس الهاطلة وأخذتْ بلابلُ السدرة تُغنّي أغنية الحبِّ، ومجّدت الزارزيرُ الشمس وهي في قمة شجرة الكالبتوس، وبثت الرياحُ للاشجار صوتاًلاغباً، وراحت الحشراتُ في حياةٍ رائجةٍ نشيطةٍ، وتكلّمت الأزهارُ مع بعضها عن سُطوعِ هذا النهار الغريب.. لكنْ سرعان ماهدرتْ قذيفتان ماكرتان بددتا سكون المكان وتعالتْ صيحةٌ نازفةٌ من البيوت وتطيرتِ الطيورُ من أشجار الأجمة وهي مذعورة.. أنكسر في السدرة غصنان من أغصانها الأربعة فهوىٰ من العش بلبلٌ صغيرٌ مع أمّه يتصارعان مع الموتِ بوحشيّةٍ وطار الصغيرُ الآخرُ.. سقطا يتدحرجان على الحشائش، كرتين من المطاط، حتى انهزما أمام الموت مودّعين الحياة بصرخةٍ قابضةٍ مكتومة.. لقد هجم الصيف مستعجلا هذه المرة ينشرُ سخونته المقيتة على شوارع المدينة.. أنه الصيف الرابع والثلاثون خلال حياتي.. لقد بدا لي أكثر وحشةً من أيما صيف مضى.. الأزقة خرساء والسيارات لاتركض في الشارع ألّا ماندر. السكون يخيّم على البيوت المغلقة الساكنة.. أثنان أوثلاثة من الأطفال يتبادلون اللعب والصراع على الرصيف المفروش بالرمل الحارِّ.. يبرزُ رجلٌ طويلُ القامة يتنكّبُ بندقيةً من وراء البيوتِ مايفتأ أن ينعطف يميناً ويختفي من جديد.. كلُّ شيءٍ مجلببٌ بالسكون.. كان يوماً مرهقاً من ايام صيف الجنوب.. جمدتْ فيه الشمسُ بعناد تقذفُ النار للاسفلت.. لقد شعرتُ بالأختناق وألسنةُ اللّهب تتوغلُ في جلدي.. عليّ أنْ أسير بين حيطان الأكياس الرملية العالية وأنْ أنحرف معها في رصيف الشارع الطويل.. في أجازتي السابقة لم تكن الجدرانُ بهذا الطول لكنْ لابدَّ من تحمُّلِ الهواءِ اللافح الذي يركضُ جنب هذه الاكداس الرمليّة الساخنةِ التي تزيد من سخونةِ الفرحةِ المالئةِ التي تقودني الى لقاء زوجتي... منذ الصباح وهي لم تتوقفْ عن الحركة غسلت الممرَّ المؤدي الى الحديقة الصغيرة باتجاه الباب، أفطرتْ طفليها بهمّةٍ وألبستْهما ثم دعتْهما الى اللّعب في الحديقة بشيء من الأحتفالية.. إنتابها خدرٌ غريبٌ تحسّستْ وجهها اللّدن.. وبعد هدأةٍ قصيرة آندمجتْ فيه شيءٌ من الأحباط.. منذُ الصباح وهي تدوُربين الأثاث.. تلك الكنبةُ رديئةُ الطالع أسقطت أبني يوما وآنكسرت يدهُ.. وذاك الكرسيّ يفقدني التركيز فلا أفلح في كسب الآخرين وجلبهم الى حديثي.. ثمة كرسيّان من خوص النخيل وكنبةٌ أخرىٰ صغيرة كالحفرة من يجلس عليها يدخُل في غيبوبة.. تتركُ الباب الخارجي مفتوحاً، تتّجه الى غرفتها، أثاثُ عرسها لايزالُ يحتفظ برونقه.. سجادةٌ نظيفةٌ تغطي جانباً لابأس به من الدار.. سحبت الستائر وفتحت النافذة الكبيرة المطلة على الحديقة طفلاها يتكوّمان على الدمىٰ فوق الثيل كما يتكوّم الأبوان على صغارهما.. اليوم يأتي زوجها.. ستتخاطبُ مع صوته، وسترتعد من الغبطة.. تترك النافذة وتتجه الى صرة كبيرة ملفوفة بعناية تخرجُ منها مناشف بيضاء وصابونةً كبيرةً ملفوفة محفوظةً برائحة الهيل.. وتنظر الى نفسها في المرآة.. أمرأة ثلاثينية طويلةٌ بيضاءُ، رشيقةٌ، شعرها أصفرُ مسدول أكتافها عريضةٌ قويةٌ عيناها نرجستان حادّتان تضجُّ فيهما الأنوثةُ، تحملُ كلَّ هذا تضعه على كرسيٍّ صغيرٍ عند بابِ الحمام..

في هذا اليوم رأيتها.. في البداية كانت الرعشةُ تتدفقُ بكياني.. الدهشةُ تغمرُ نفسي، الرعبُ يلُفنّي.. أصبحتُ كدودة القز وسط شرنقتها الضيّقة تغزلها ثم تموتُ.. كنت أسبحُ في بحر تلك اللّوحة الخصيب.. بمجرّد أنْ وطأتْ عيناي تلك الارض، بدأت رؤوس الثيران المذبوحة تستقبلني.. زحف الراقصون من كلِّ حدب. كانوا يدقّون الأرض بأقدامهم الصلبة، الحلقاتُ في سواعدهم وسيقانهم، والخرزُ عند مفارق شعورهم وجبيهنم، ريشُ النعام فوق رؤوسهم، الخطوط فوق وجوههم، ماء الألوان المتمازج يجري من محيط عيونهم. هدّوا صوبي مستوحشين.. دقّ قلبي في صدري.. أنا عاجزٌ مشلولٌ أمام صيحاتهم.. العازفُ ينفخُ في قرن الثور.. يزدادُ لهيبُ الصوت في نفسه.. يتلوىٰ.. يدورُ دورتين ثم يسقط على الارض ومازال قرنُ الثور في يديه.. يستميتُ به.. تأخذه.. نشوةٌ عارمةٌ فينفرط عقد جسده مع ذرّات

التراب.. يلتحمُ بالغبار يتمرّغُ.. شهقتُ في سرّي.. عجيبة أزداد العزفُ شدّةً وتوقيعاً، وأزدادتْ أوداجهُ تورّماً فبانتْ حبّات العرق على جبينهِ الأجرد ينتصبُ من جديد، يزدادُ العرقُ ويسيلُ، يغطّي عيونه.. يُهلكهُ التعبُ.. يبرك.. يُومىء بالقرن، فتصطفُّ أشباحُ الرجال خلفه ينصبون ٱلنبال.. يسحبون ٱلقوس ويتهيّأون.. وما أن يسقط القرنُ من يده وينهار حتى تنفلت السهامُ تتقصدني.. كانت الصدمةُ قاتلةً.. أصبتُ بذهول وأستحالت الدنيا أمام عيني الى ظلمة داكنة ولا أدري حتى هذه اللحظة كيف حدث هذا؟ فقد كنت أسيرُ.. وأتحرّك.. وأنظرُ كأنني مستغرقٌ في كابوس.. كان القصفُ قد بدأ وأنا لاأزال في بداية الشارع.. لم يسعني أنْ أختبيء بل هممت محاذياً جدران الرمل والبيوت أنهيت الشارع المحاط بأكياس الرمل تطاردني الأنفجارات والهواءُ الكاوي وفي قلبي يسعرُ شوق متراكم الى زوجتي وأطفالي وخوفٌ متأصلٌ من هذا الغضب الساقط.. وقبيل أنْ أنعطفَ في شارعنا سقطتْ قذيفتان مترادفتان.. تلكأتُ في المسير.. أنتفضتْ في داخلي كلُّ الأحزان قديمة منذ الطفولة تطفو على السطح وأحزان مبهمة بدأ لهيبا ينمو في القلب.. هموم ثقيلة أذا آستطعتُ أنْ أزيحِ واحدة منها، زحفت المتواريةُ منتهزةَ فرصةِ الهجوم المفاجيء.. (عيني الشمال) ترفُّ وشيءٌ كئيبٌ.. كئيبٌ كحصوة الرمل السوداء يغشي عيني الأخرى.. وقد ماي ثقيلتان أصبح لخطوهما وقع الجنازات في يوم عاصف.. من لي بمنقذ ينقذني؟ كلُّ شيء أصفر بلون رمال الصحراء الموحشة المهجورة.. لكنني قرّرت أنْ أتقدم.. أنعطفتُ مسرعاً بأتجاه البيت.. مشيت خطواتٍ قليلةً ثم رأيتُ الى الأمام وياليتني مارأيت.. كانتْ مستلقيةً عل ظهرها فوق بقعةٍ حمراء واسعة عند الباب.. تلك الشابةُ المدللةُ المحبوبة.. كان منديلُها الأبيضُ قد سقط بأهمال على جبينها ملقياً ظلاً خفيفاً على وجهها الناصع الجميل وأهدابها الكثيفة تراخت سوداء تحت عينيها المطبقتين أطباقة الموت.. ومن فمها نصف المفتوح ينحدرُ مجرى صغيرٌ من الدم ينسابُ الى الارض ويلطخ بلعومها الابيض يدها الواحدةُ ممدودة بثوبها الطويل وتقبض باليد الأخرى طفلها المسدول يابساً بدشداشته البيضاء المرشوشة بالعديد من الدوائر والخطوط الدمّوية القانية دافعاً رأسه المعقوف تحت أبطها القريب وعند رأسها الأشقر الحسير تصرخُ أبنتها الصغيرةُ لايفقه عمرها الصغيرُ حقيقة مايجري.. لقد قتلتها ٱلشظايا..

ذهلِ محزوناً مروعاً لايكادُ يتماسك.. أزاح الناس المرعوبين وركع عند جسدها البارد.. أدنا عينيه من وجهها، تفرس فيها بحذر، مدّ يده ليمسك يدها.. آختض جسدهُ بأرتباك.. ضاعتْ سيطرتهُ.. سابتْ أطرافه تتلاعبها الفوضى فأنهار فوقها يرجفه النحيب.. هدَّ عويلُه صاحباً فرفع رأساً مهتاجاً ونظر بعينين غائمتين.. أراد يُناجيها.. لكنْ تخنقه التنهّداتُ فيسحبهُ الناس

.. بعدما آنفضوا من مجلس العزاء عدت الى بقايا بيتي المقصوف ألقيت بنفسي على أحد الجدران المهدمة غير مصدق ماحدث.لا أكاد أقوىٰ على التنفس.. والمرئيات تبدو وأمامي كأنها أطيافٌ يغمرها ضبابٌ كثيفٌ.. كلُّ أنسان يمتطي صهوة حياته يشق بها العبابُ إلاّ أنا فالسوط في يدي والمهماز في قدمي مترجل في الحلبةِ أتلفتُ حولي والجيادُ تمرُّ في مواكبها لاتنقطع وقد تركتني في رعب من أن أقع تحت سطوة سنابكها حتى الجياد التي أراها تكبو وتتعثرُ تبعثُ جسدي لراكبيها.. أضطربتْ أفكاري، وتراكضتْ في ذهني صورٌ سريعة غامضة لامعنىٰ لها ولارابط بينها.. توقفنا عن الزحف. كانت الخشخشةُ المفاجئةُ تنذرنا بأشياء كثيرة.. حسبناها كميناًمن العدو ألا أنه آتضح أحد رفاقنا في الخلف تدحرج في حفرةٍ معشبةٍ فأصطدام كلاّبُ الحمالة بجسد البندقية..

على أية حال صرنا في آنتظارهم اد لم يبق للساتر أمامنا سوىٰ عشرة أمتار.. لا أدري كيف مرّتْ بي الأيام الاولى عقب الكارثة، لازمني بعض أقاربي ليخفوا عني، لكنّ أحاديثهم كانت تلمس سمعي باردةً لامعنىٰ لها لاتصل الى وجداني ولاتزيل من الآمي.. أحسستُ بشيء في صدري قد مات.. وأنّ كبدي قد تحجرّ.. لم يعُد هناك أنسانٌ يستطيع أن يمسح أحزاني بأنامل الحنان.. كنت أجلسُ في مكاني بلاحراك شارداً لا أفكّر في شيء، ولا أحسّ برغبة في شيء أصبحت أعيش في صمت مطلقٍ.. وأشعر بكآبةٍ سوداء تتراكم في أعماقي، وبرغبةٍ تتملكني في أنْ أبكي، لكنّ الدموع لاتستجيبُ.. أنتظمتْ مجموعتا الرّشاشات الى جانبينا وتهيأنا

للزحف بتشكيلة رأس السهم يتقدمنا الضابطُ وما أنْ وصل الحافة من الجانب حتى أشار بيديه أن نرتقي بحذر تام . . وتخيلتُ المدفع الخبيث بكلّ جبروته وخططتُ لمواجهته وللعزم الذي سآكله به . . رسمت له أشكالاً شتى . . تراءى لي مثل غول ينفثُ النيران ، وتصورته دينا صوراً يطلقُ التيزاب من فم هائل ، وتخيلته بمختلف أشكال الوحوش الخرافيّة التي تُلقي بانواع المواد المدمرّة المهلكة . . وأخيراً عدتُ الى رشدي وقلت أنّه ليس ألاّ مدفعاً ولابد أنْ يكون من عيار المدافع الثقيلة المعروفة تسلقنا بمنتهىٰ اليقظة . . ركزّنا حواسنّا في السبابة . . وما ان بزغتْ خوذنا عليهم حتى تبينّ من خلال العتمة الشفيفة أنه كان كميناً كبيراً وليس مدفعاً واحداً كما أعتقدت . . فتأججّ الدم في رأسي وأستشاطتْ عيناي وتحيرتُ في أي الوحوش أبداً ومن هو القاتلُ الحقيقي؟ بعدك . . شجرةُ السدر المنكسرة تبكي بلابلها المفقودة . . ياعزيزتي . . تعرفين في بيتك نوعاً من الأزهار أسمه (عباد الشمس) لايعيش ألاّ بضوء الشمس . . دائما يتطعُ أليها ، ويشخصُ نحوها ، يدورُ معها أينما دارتْ . . فأذا ماانحدرت نحو المغيب انكمش على نفسه وأنتكس على غصنه حزناً على فراقها ، ويظلُّ حزيناً طول الليل حتى يشرق على الكون فجرٌ جديدٌ ، وتطلع الشمسُ على الدنيا فينفض عن نفسه الندىٰ ويتفتح لأستقبال أشعّتها ويرنو أليها في حنوٍّ وأعجاب طوال النهار . . فكيف لهذه الزهرة وقد قتلوا شمسها؟ كيف لها أنْ تهدأ؟

. . أخذتُ أتطلعُ أليها في خضوع . . لكنني ضغطتُ حزني في صدري وتطلعتُ للأمام إذْ لم يكنْ الوقتُ كافياً للتامل ، فقد شقّ الملازمُ لحمة الفضاء بأطلاقته المذنّبةِ وقبل أنْ تذوب كانتْ قنبرةُ التنوير تنطلقُ من سريتّنا لتكشف لنا ذعرهم وآرتباكهم . . خرجوا لنا مايزيد عن مائة . . أشتبكنا معهم بكلِّ عنفوان الرجولة . . وآنهمكت أنا في آستهداف المدافع . . فلاأقتل مدفعاً حتى أرى الآخر قد هدّهُ رفيقي بصاروخه . . وما أضع واحداً في المرقب حتى أجد أحد رفاقي سبقني اليه . . أزداد أوارُ التحدّي ونازلناهم في كمينهم . أستعملنا معهم البنادق والرشّاشاتِ والرمانات وحتى القاذفات . . وفي زحمة الصراع قطعنا أعناق تلك المدافع . . . نازلناهم رجلاً لرجل . . قاتلناهم بالحراب والاخمص خلال وميض الماسورات والرمانات طلعتْ السدرة الوارفةُ تبرزُ في شموخ تُرسل أغصانها الواسعة في كلِّ صوبٍ . . تعبرُ أغصانُها الكبيرةُ الى بيتي ويلمعُ في جذعها الرّصين برعمٌ ناهضٌ في أبطِ غصنٍ مكسورٍ كان قبل أيّامٍ فرعاً عريضاً بهيّاً يستقبلُ الطيور المرحَة النشيطةَ . .

البصرة

تموز / ١٩٨٤

■ القصة فائزة بالجائزة الاولى في مسابقة قادسية صدام السابعة للقصة القصيرة

اوراق الصحو

▪ طراد الكبيسي

عندما يقول سامي مهدي في قصيدة (خيمة النار) من قصائد (سيحان ١٩٨١):

(خرج الشعر من ظلمة الروح
يبحث عن بقعةٍ آمنةْ
فتقلبَ بين الحقيقة والوهم حتى الملال
فما هزهُ غير خيمةِ نارٍ بسيحان
آوى اليها
وأوتدها، وهو دامٍ، بما سورة ساخنة)

فهو إنّما يعبر عن مسألتين: الأولى: تكوُّنُ الشعر داخل ظلمة الروح. ونفهم (الظلمة) قلق الروح حتى لا نقول كآبتها! الثانية: قلق الشعر من قلق الروح، خرج ليبحث له عن بقعة آمنة مضيئة يستقر فيها. ولكنه حين تقلب في جنبات العالم، بين ما هو حقيقي وما هو وهم، حتى أصابه الضنىٰ والملال..) أفاء الى خيمة نارٍ بسيحان: «آوى اليها، وأوتدها، وهو دامٍ بماسورة ساخنة» أي أنه أفاء الى النار.. والنار عنصر حقيقي من عناصر الكون الأربعة. أو لعلها العنصر الأهم، ثم هي وسيلة للتطهر. فحسب قول هيرقليطس: إنّ الكون بطبيعته ما هو الا شعلة متحركة، ورمز هذه الشعلة هي النار.. فالنار مادية وغير مادية.. إنها ذات طبيعة جدلية.. نار الأضداد والصراع.. النار التي تستخلص التناغم والحب من قلب الصراع. أي انها النار الهادية للأنسان بنورها ليشق طريقه نحو ايقاظ النفوس.. والنار التي تنشر الحب والمعرفة من اجل ان يتكشف وسط عتامة الأشياء، وجهُ الأنسان.[1] والنار، نور الحق وصوت الهدى: (وهل أتاك حديث موسى. اذ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا اني آنست ناراً لعلي آتيكم بقبس أو اجد على النار هدى. فلما أتاها نودي يا موسى. اني انا ربك فأخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى)[2]

واذا جئنا الى قصيدة سامي مهدي (رأيت ما رأيت) أحد أعماله الشعرية المبكرة عن الحرب وأطولها، والتي تحمل تجربة فعلية خاضها الشاعر.. رأينا كيف تتجسد لنا مرة أخرى، حيرة الشعر، والروح، بين الأسطورة والواقع، بين الوهم والحقيقة.. ليس لأن [الواقع ـ كان ـ في سيحان حاداً اسطورياً) وحسب.. بل لأن المخيلة الشعرية نفسها كانت اشبه بالضائعة بين ما هو وهم وما هو حقيقة!

(من هؤلاء من؟
رجال لبسوا إهاب جلجامش
أم جلجامش توزع في رجال؟)

أرجال حقيقيون ـ الهؤلاء ـ لبسوا قناع جلجامش ـ قناع البطولة أم أن جلجامش نفسه توزع فيهم؟ واذا كانوا ـ هم ـ أم كانوا هو، جلجامش: كيف رحلوا الى الماضي وكيف رحل الماضي اليهم؟ اي كيف أدركوا أسرار الماضي (عشبة الحياة) وكيف أفشى الماضي لهم سرهُ!؟

إن سامي مهدي لا يحدد لنا على وجه اليقين ـ والدهشة تفعل فعلها هنا ـ أهؤلاء الرجال المقاتلون: رجال حقيقيون أم آلهة. انه يكتفي بأن يقول أنهم (رجال)! ولكنهم حين هبطوا سيحان وإمتلكوا بستانها، هبطوها كالآلهة!

ولعل (كاف) التشبيه هنا، لا تفيد التشبيه بقدر ما تبوح بأنهم أشباه الهة أو انصاف آلهة مثل جلجامش الذي ثلثاه من الآلهة بينما ثلثه الآخر من مادة البشر! ولا نجد غرابة في هذا، فالشاعر منذ البدء تساءل مندهشاً:

(من هؤلاء من؟
رجال لبسوا إهاب جلجامش
أم جلجامش توزع في رجال)؟

مهما يكون.. ان الأسئلة تستمر: ماذا في جعبكم يارجال.. ماذا في صدوركم يارجال.. ماذا في حناجركم يارجال.. الخ لتؤكد الجمع بين النقائض: التمر والرصاص.. الحب واللهب.. الصرخات والأناشيد.. النار والبرودة.. مع أخذ صفة المماثلة بنظر الأعتبار: فالتمر يشبه الرصاص في لونه وشكله.. والحب يماثل اللهب في حرقته.. والصرخات مثل الأناشيد.. كلاهما (صوت).

إن سامي مهدي يقيم جدليته التخييلية على صراع النقائض والأضداد هذه، ذات المماثلة الظاهرية.. فسيحان في اصلها ليست سوى (عذراء) مثل عشتار جميلة:

(تصحو مع طلة الشمس
فتلاعب سمك النهر،
وتدور في البساتين
فتعابث الطير
وتمل
فتثبُ من ساقية الى ساقية
وحين ينالها التعب
ويُعرقُ جسدها
تفرش عشبها الطري
وتضطجع.)

وهي أيضاً.. باكرٌ وشهية.. ولهذا أردها (زارا) أمةَ في هيكله! ولم يكن (زارا) إلاّ ذاك المخلوق الكريه المتوحش المنبوذ:

(عيناه حمراوان مثل جمرتين
وزبُدهُ طافح حول شدقيه)

لكنه مخلوق تحكمه غرائزه.. وقد أثارت عشتار غرائزه (بخوخها ورمانها ونداها وأطيابها) فراح يحاول تصيدها لتكون أمةً في هيكله. وما هيكله في الحقيقة سوى عالم الموت والظلام! مطلقاً وراءها (صاحبه) متشكلاً في هيأة خنزير بري.

أما هؤلاء الرجال الذين هبطوا سيحان كالآلهة، فقد جاؤوا ليطرحوا الخنزير البري هذا.. ويؤسسوا الحياة المتجددة التي لن يدركها الموت.. أو كلما ظن انه نال منها، تجددت: هذه سيحان:

(وهذا ميعادنا
وهنا العشبة التي نريد
فلنمسح بنداها الأجساد
ولنطلق في جنائنها الأرواح.)

بل أكثر من هذا، ليغمروا أجسادهم بطين الأرض، ويبذروا بذرهم فيها، كما يبذر الأنسان، الحياة في الرحم!

إن سامي مهدي اذ يستثير الموروث الأسطوري، وبالذات أسطورة الخصب والأنبعاث انما ينطلق من أن موقفنا من الحرب هذه، موقفنا من عرس الدم الذي ينطوي على معنيين نقيضين: الأول: القتل. وفق مبدأ الحياة كما أرادها الأعداء:

(فقاتل قبل أنْ تُقتل
واحملْ أضاحيك وسرْ في المقدمة)

الثاني: فضُّ بكارة الأشياء وبذر البذور في الرحم لتنشأ الحياة:

(الليلة نمنح أجسادنا للطين
ونبذر بذورنا في رحم الأرض
الليلة يارفاق
الليلة يبدأ عرس سيحان)

وهكذا يقام عرس سيحان ومهرجانها، وتشارك الطبيعة في ذلك.. فها هو المطر، والسحابة تنعقد بالسحاية ويرعد الرعد كل شيء مهيأ للأخصاب:

(فترتعش الأرحام وتنتظر:
النخل يهز ذؤاباته
والأشجار تفتح أذرعها
والأرض تلهث
والسواقي تتلمظ).
(والرجال يتقدمون
ويلتحمون بالطين والعشب.
ويبذرون بذورهم الخصيبة)

أما مظاهر المهرجان وعناصره الأحتفالية فهي:

(دورية تمضي،
وأخرى تعود.
ومدفع يرعد،
وآخر يجيب.
دوريات
ومدافع
وطائرات،
طائرات تُحلق كالرخ
وتجثم كالكابوس
وتحت ومض القنابل العابرة
وتحت صفيرها
تتفتح الحواس
وتمضي الخطوات القوية.)

تلك هي الحرب.. صراع بين الموت والحياة، وما بينهما خيط رفيع:

[فالموت معنى من معاني الحياة
الموت نهاية شكل
والحياة تجدده.
فلنبدأ اذن،
لنبدأ معاً حفل تجديد الأشكال.]

هذا هو المنظور الفلسفي والجمالي الذي ينطلق منه سامي مهدي: الموت معنى من معاني الحياة.. أي انه ليس موتاً ـ فناء ـ بالمعنى المعروف.. إنه أستشهاد.. والأستشهاد حياة جديدة وشكل متجدد من اشكالها. انه تأسيس يقوم على جدلية الموت والحياة على نحو أعمق، يرتقي فيه الشهيد الى مصاف البقاء السرمدي في جنة الخلود.. ويرتقي فيه المقاتل الى أعلى مراتب الشرف الأنساني دفاعاً عن الحب والحرية والثقافة والحضارة.. ويرتقي فيه الشاعر الى كشف معرفي وجمالي جديد، يتحسس به حركة الكائنات والولادات الجديدة تبدأ دورتها، بينما الكائنات والعوالم الميتة تنسحب: هذه الثنائية الجدلية الضدية التي هي من جوهر العالم، كانت وما تزال ـ الديناميية المحركة للعالم والأشياء والحياة:

(عالمان هما:
ظلمة تتوارى
وضوء ينسرب
والصبح بينهما يتنفس.)

عالم يقوم على أنقاض عالم.. وتمضي الحياة في طريقها.. تستبدل بالمراثي، الأناشيد، وتبدأ الزمان دائماً ـ وكأنّها تبدأه من

أولـه. فقد قال هيرقليطس: يجب على الأنسان أن يعرف أن الحرب عامة والشريعة هي النزاع، وكل شيء يبرز الى حيز الوجود عن طريق النزاع والضرورة)[٣] يعني ان الحرب هي (الرحم الذي ينمو فيه التاريخ) وعنها تبرز الحقائق: فيظهر بعض الناس آلهة، بينما يظهر بعظهم أشراراً.. فمن خلال الصراع تظهر الحقيقة من الخفاء الى الوجود، الحرب تنزع عنها القناع.. ويتم فرز النفوس الأصيلة من النفوس المتشيئة.

والحرب ـ من الأضداد، رحم للموت والحياة أيضاً.. فهي في الوقت الذي يكون عملها الموت.. تكشف عن ضدٍ متداخل فيها هو الحياة.. فكأنها حرب أضداد.. تخاض لفرز اشتباك الموت مع الحياة بأنتصار أحدهما! كما أنها ـ أي الحرب ـ مثل الطبيعة متخفية في وحدة مستحيلة: الخصب والجفاف، وعلى الأنسان ان يخوض صراعاً معها ليرفع الحجاب ويكشف عن حقيقة إشتباك الضدين: وهذا لا يكون الا بالأخصاب أو بالحرب: ويرمز لأخصاب الأرض ـ عند سامي مهدي ـ بأن (يفترع ـ المرء ـ من يحب عليها) أي كأنه أخصبها بالماء: الماء يعادل الدم عند الأفتراع. أما في حالة الحرب فهو أن (يرتفق في مناكبها بندقية).

وسواءاً أخاض الأنسان الصراع بالأخصاب أم بالحرب من أجل كشف ثنائية الحياة والموت، الأصيل والمغترب، فالصراع يقود بالنتيجة الى الحكمة المستخلصة من التجربة وتفهم الغاية من أسباب الصراع ودوافعه:

(في بساتين سيحان
كنا نعلِّمُ أنفسنا كيف يمتزج الله بالناس
والناس بالطين
والطين بالحكمة الأزلية)

إن الحرب، وغالباً ما يرمز لها بالنار ـ تنطوي على اسرار، كما تكشف عن اسرار.. فهي من جهة تكشف عن رغبة بالحياة ضد الموت ـ القتل.. وتكشف من جهة ثانية عن قوة الأنسان الخلاقة على مقاومة هذه الرغبة.. مثيرة أسئلة محيرة: بين الهرب من النار أو الأشتعال بها؟

ثنائية اخرى: (تحت قوس النار): الحياة ـ الموت: الحياة = الماء، النخل. الموت = الداء، القتل، وليس بينهما سوى (الصبر العراقي الجميل):

(تحت قوس النار
كنا نتقي رغبتنا الأولى
ونستعصي على أنفسنا منها
ونرضي بالقليل
أترى نهرب منها الآن؟
أم نشعلها فينا،
ونعطي فدية العمر الذليل؟
تحت قوس النار
كنا أثنين
كان الماء
كان الداء
كان النخل
كان القتل
والصبر العراقي الجميل)

إن سامي مهدي عندما أطلق على قصائد الحرب اسم (قصائد، أوراق.. الصحو) سواء تلك التي جاءت في ديوانه (الزوال) أو ديوانه (أوراق الزوال) والتي نشرت في غير هذين الديوانين.. يدرك جيداً من منظور فلسفي ان هدف الحرب في الأخير هو الوصول الى اليقظة والسلام. فالذين يخوضون الصراع هم دائماً (الأيقاظ) وليس النائمون ـ المتشيئون الذين يحولون كل علاقة الى علاقة مع شيء مجرد من العلاقات الأنسانية.

يقول في قصيدة (إسمه الوطن):

(يكتب الناعمون عن الحب والحرب
أو يكتب القاعدون.
غير أن الوطن

هو غير الذي يعرفون
وغير الذي يكتبون.
الوطن
هو في الساتر المتقدم
في فوهة البندقية
في الدم والرمل
في صولة الصائلين.)

فالوطن ليس (شيئاً) انه علاقة انسانية كينونية، والحرب هذه حرب على تغريب الوطن.. فحتى نعرف الوطن حقاً، يجب أن نبحث عنه في (الساتر المتقدم، في فوهة البندقية، في الدم والرمل، وفي صولة الصائلين) اي ان نستخلصه الى (حيز الوجود عن طريق النزاع والضرورة) فالحرب هنا، كما قلنا، حرب اضداد.. ومشرعو ومفلسفو الحرب في التاريخ يقولون: أن الحرب الدائمة غير مسموح لها أن تستمر الى الأبد.. مثلما أن السلم الدائم غير مسموح به. لذلك لابد لهما من تنظيم.. فحتى يستمر الكون في الوجود لا يمكن إعطاء ميزة دائمة لأحد الأضداد.(٤)

ومثلما ان للحرب عمقاً لها فضاء.. وفضاء الحرب (عشب محترق، وفضاء محتقن بدخان القصف..) وسماء صافية.. لا أبهىٰ ولا أجمل! أي ان للحرب طبيعة متخفية وعلى الأنسان أن يكشف عنها! أي أن يحمل عبء الضرورة دون أن ينسىٰ إنسانيته. فالحرب عند محترفي الحرب وذوي النوازع الشريرة، حرب متشيئة، حرب تعامل الأنسان مثل أي شيء آخر، والمحارب متشيء لا يهمه من يقتل: شجراً، حجراً أو إنساناً.. لكن الذي يخوض الحرب، ضرورةً، دفاعاً عن الحياة.. يبحث عن كل شيء عزيز يقوده الى الحب والحياة.. فالحب ـ حب الوطن، الحياة، الحرية.. الخ ـ قوة خلاقة لا تفارق المحارب الكامل ـ غير المتشيء ـ. وكان (خليل، عبدالأله، محمد) في القصائد المسماة بأسمائهم.. (رجالاً لا ينساهم أي رفيق) أي محاربين كاملين لم ينسوا إنسانيتهم في حومة الصراع والقتل: الشاي، البسكت، الحديث عن الحب والنساء، والبكاء حين إحصاء الشهداء.. ولكنهم في الوقت نفسه، حين تحم ساعة القتال، وتطبق النار على الأعشاب والرمال، ويختلط الدخان بالظلمة بالرجال.. يصولون صولة الرجال الشجعان.

إن سامي مهدي يعرف عن تجربة ما هي الحرب ـ وليس مَنْ جرَّبَ كمن سمع! ـ لذا فأنه يقدم صوراً حية واقعية انسانية. سواء قُصَّتْ من منظور مثيولوجي: (قصة الورود البيضاء التي ارتوت من دم أدونيس الذي قتله الخنزير البري فصارت حمراء، وهنا ارتوت الزنابق من دم الشهيد):

(كنت معي،
بجانبي،
وهذه الزنابق الحمراء،
فيها دم منك، وفي الأشلاء
رائحة شممتها فيك
فأين أنتَ)

أو رويت بأخلاقية ما أسمته العرب بالقصائد المُنْصِفَات، كقوله:

(لقد قُتِلنْا
وقَتَلنْا
وانتهت معركة أخرى مع الأعداء)

إن سامي مهدي ـ مرة اخرى نقول: رغم أننا نستشف من قصائده بشاعة الحرب التي انصرف بعض شعراء الحرب العالمية الاولى والثانية الى تصويرها، لكي يعلموا الذين يقرأون في المدن ما هي الحرب(٥) الا ان سامي مهدي، رغم كل واقعية الصور والحالات التي يقدمها عن الحرب لا يصرح الا بـ (حدود الحقيقة). فالحقيقة قاسية لا يمكن ان تقال دائماً وفي كل الظروف، فضلاً عن صعوبة النطق أو التعبير عنها. ولذا غالباً ما يكتفي الكثير من مشاهدي الحرب والمشاركين بها بعبارة: لا توصف!

إن المقاتل الذي يعود من الجبهة لبيته في (إجازة) لابد له من أن يتصرف ـ أمام اولاده في الأقل ـ تصرفاً طبيعياً، بل لابد له من أن يعيش أيام إجازته حياة اعتيادية: يرش الحديقة، يعزق اشجارها، يعيد الى كل ركن في البيت بهجته وبريقه و. . . الخ. لكن حين ينام الأولاد، يفيء الى الأم ـ فهي أكثر وعياً وتفهماً لما هي الحرب ـ ليحدثها عن (حدود الحقيقة) لا الحقيقة كلها: فمن يمكنه النطق بها أو نقلها بكل اهوالها وبشاعاتها!

فما هي حدود الحقيقة؟

إنها أكبر وأعمق من أن يُلَمَّ بها. . ولكن سامي مهدي يختار منها لقطات، رغبات، مواقف. . في (تدخين): ثمة شعور بالوحدة، وحنين ورغبات. . وليل طويل طويل. . وبرد. . وأوامر: ممنوع التدخين ليلاً! وهذه أبسط الرغبات المحرمة. . ولكن مع الوحدة، والليل، والرغبات المستحيلة، والبرد. . لا يملك الا أن يخالف الأوامر. . ليحقق لنفسه أبسط الرغبات وأخطرها. . أي التدخين:

(أنا، والبرد، والليل، والبندقية
والحنين الى إمرأة، وفراش، وأبهة منزلية
وطويل هو الليل،
والبرد يشتد بي،
فأخالف الأوامر. .
أشعل في السر سيكارتين معاً
وأعب دخانهما. .
وأفتش في علبتي عن بقية. .)

وهكذا في (ليلة باردة) وحشة وبرد. . لكن العزاء في ذلك كله؛ هم الرفاق. . فضحكتهم تضيء ما في داخل النفس من كآبة وشعور بالوحشة والظلمة، وبهم يتدفأ (حين نأوي الى ملجأ باردٍ لننام. .)

إن وحشة الليل والبرد، على الضد، لا يخلقان تنافراً، بل (ألفة ونظام. .) حيث التساند والأحساس برفقة المصير، يطردان من النفس، الهواجس والمخاوف. . والنفاق. . إنهما يخلقان حالة من الصدق لا مثيل لها: فأمام الموت ومدافعته من أجل الحياة ليس ثمة أمام رفاق المصير الواحد سوى التحاب والمصارحة وتطهير النفس من كل وضر:

(وفي ليلة من ليالي الربيع الندية
فكرت أن الشقائقَ مثل الرفاق
وأن الرفاق شقائقٌ مبثوتة في براري العرق
وقاومت في النفس كل الهواجس. .
كل المخاوف. .
ثم إحتكمت الى القلب. .
هل في السواتر. .
هل في الحجابات. .
متسع للنفاق؟)

لاسيما وأن المقاتل الذي ليس له الا ان يقاتل وأن يمنع التتر الزاحفين من قتله. . وأن يتشبث بالأرض، بالعشب بالرمل، بالشمس. . بكل ما ينتمي الى العراق ليستحق العراق كما هو بالنسبة له، ويتوجه ملكاً للسلام:

(كل ما كان لي هو الا أنامْ. .
كل ما كان لي أن أقاتل. .
أن أمنع التتر الزاحفين من القتل. .
أن أتشبث بالأرض،
بالعشب والرمل
والشمس والريح. .
أن أستحق العراق كما هو لي
وأتوجه ملكاً للعراق)[٦]

إن قصيدة الحرب عند سامي مهدي وهي قصيدة منبثقة أصلاً عن تجربة حية معاشة، تؤسس حالة شعرية مخصوصة في شعر الحرب.

صحيح أنها مؤسسة في فضاء الحرب وسياقها الزمني، لكنها لا تجعل من الفضاء والزمن هذا مجرد «محتوى» بل تحيلهما الى

فعالية جمالية /بلاغية جديدة، تفتت الزمن وتجعل من التناغم المستخلص من الصراع.. العامل الفعال الذي يغذي حس المقاومة والصمود للوصول الى السلام.

يعني إن البحث عن خصائص فنية في قصيدة الحرب عند سامي مهدي، ينبغي أن ينطلق من مرجعية البحث في بنية القصيدة الحديثة عنده، إذ أن قصيدة الحرب هذه، لا تنفصل عن البنية الحداثية تلك. إنها «جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر التعبيرية» وليست «ولوجا في منطقة تعبيرية جديدة»[7] إلا بقدر ما تتميز بتجربتها. وخصوصاً ان للشاعر تجربة قتالية فعلية مما اسبغ على الكلمات والصور والمواقف معاني أكثر حسية: أعني أشد صدقاً وحرارة وقدرة على التجسيد.

فعندما نقرأ، مثلاً، قصائد (محمد، عبدالأله، خليل) نحس فعلاً أن الشاعر ينقل لنا تجربة معاشة بكل بساطتها وعمقها ومرارتها:

(كان محمد
يرتج ويلوى شفتيه
(غضباًأم تعباً، لا أدري)
ويقاوم رجليه
ونهيب به «ناوشنا شيئاً يمحمد»
«ناوشنا من هذا الصندوق»
«ناوشنا يمحمد بعض عتاد!»
فيصيح بمن معنا «خذ هذا.. خذ هذا الآن»
ويغيب محمد
يتطوح تحت دوي القصف ثقيل الخطوات
ويعود الينا ثانيةً
متشحاً بالرمانات
.... الخ)

إن تصوير حالة محمد النفسية وضجره من رجليه اللتين لا تسعفانه على الحركة السريعة.. والحوار باللهجة الدارجة: (هل كان ممكناً للشاعر استبدال الحوار العامي بالفصيح دون أن تفقد التجربة دفئها وعفويتها ومصداقيتها!؟) كل ذلك منح القصيدة حساً بالصدق أشد، وإحساساً بالواقعية أَحَدُّ.. بينما قصائد مثل (إجازة، إنذار، ليلة باردة..) رغم صدق الحالة والرؤية الفكرية، الا أننا نحس أنها كتبت بوعي أكثر صفاء في تأمل التجربة وبالتالي بشكل ولغة أقرب الى «التعبيرية» المؤثرة في وعي القاريء لا المستثيرة لمشاعره.

■ الأشارات:

١ - جدل الحب والحرب - ترجمة وتقديم وتعليق: مجاهد عبدالمنعم مجاهد دار التنوير - بيروت - ط ٣ - ص ٢٥، ٢٦.

٢ - سورة طه - الآيات ٩ - ١٢

٣ - جدل الحب والحرب - ص ٦٥

٤ - المصدر نفسه - ص ٢٢

٥ - ياسين طه حافظ (أدب الحرب في القرن العشرين - ملاحظات) مجلة «الاقلام» ع ٩ - ايلول ١٩٨٤ - ص ١٣.

٦ - (تدخين، ليلة باردة، الشقائق، انذار، إجازة) قصائد قصيرة نشرت في مجلة (الف باء) ع ٩٠٦ / في ٥ - ٢ - ١٩٨٦.

٧ - خلدون الشمعة (قصيدة الحرب في العراق) بحث مقدّم الى المربد الشعري السادس.

رحلة شجرة

• كمال عبد الله الحديثي



كان بيتي
ـ اذا أقبل الصيف ـ
يفضي لنا ملعبا . .
بين بيتي
وخاصرة النهر
رمل
وصبيان ينتهبون المساءات . .
حتى تطل الفوانيس
لاهثة في الازقة
حين تضج البيوت بأوبتهم . .
كلما ضيع النهر من مائه
كان يعطي لنا فسحة
كان ينقلنا كل يوم

الى ملعب . .
فاذا اقبل النهر بالعنفوان
ألم ببيتي
فحاصره
نزع الملعب الرمل منا
كما نزعتنا
من الصيف . .
من صهوة الموج
اجراس عام ثقيل
ورحلة هم طويل
مع الصيف
والكتب الاحجيات
فنأسى على أيما لحظة
هدرت دون لهو
وننسى هناءاتنا
كلهن . .
كما لوغرقن
لدن جاءنا النهر بالعنفوان
فحاصر كل البيوت
فنقّل ملعبنا
للكراريس
حتى تمر الفصول
جاء آذار . .
نيسان . .
هذي البساتين تلقي
بابوابنا المشرعات
بواكير طلع . . أزاهيرها
والعصافير مختلفاً لونها
تستبيح شبابيكنا
والنجوم
ترش دفاترنا ما تشاء . .

بعد شهرين ينصرم العام
نلقي الكتاب
ونلقي بانفسنا
في العباب . .
وقد لانرى طيلة الصيف
ظل المعلم
الا أذا ضمنا ـ صدفة ـ
من طريق . .
بعد شهرين
ينحسر النهر
يخلي لنا ملعبا . .
بعد شهرين
يمتد ما بين بيتي
ومنعطف النهر رمل
وصبيان ينتهبون المساءات
حتى تضج البيوت بأوبتهم .
بعد شهرين
ياحبذا الصيف
يا . . !
أورقت شفتي
لم أصدق . .
عندما أورقت شفتي
ذات يوم
تصبب من جبهتي عرق بارد
لم أصدق!
تلفت حولي
مددت يدي خلسة
لم أصدق . .
أتورق من شفة؟!
تلمستها

لم أصدق!
أمن ورق في الشفاه؟!
تلمستها
ليس فيها
سوى بعض حبات رمل..
دعوت المرايا
اطلت بها
برعماً برعما..
دون جدوى تلمستها..
دون جدوى
لقد خبأت كل أوراقها..
والشبابيك تأتي
بكل العصافير
مختلفاً لونها
والنجوم تخالسني دفتري..
حين أوسعت خلف العروق
لكفي
تقصيت عن سرها.. جذرها
لم أصدق!
فهل وثبت نبتة دون جذر؟!
وأوسعت كل العروق
لكفي..
فهذي يدي في الشغاف
نضحت على صفحة
رشة من دمائي..
دعوت المرايا
فما اطلعت برعماً
غير حبات رمل..
لقد نفضت شفتي
كل أوراقها..

بعد حين دعوت المرايا
وقد أورقت شفتي
فاطلّت بها
برعماً برعما.
كل آن
- اذا ما نضحت على صفحة
رشة من دمائي
مددت يدي
نفضت شفتي
كل أوراقها..
بعد عمر
تصفحت سفري
لقد كان من شجر.. من شفاه
على ايما صفحة
رشة من دمائي
على أيما صفحة
خفقة
باقة من حروف
وجذوة نار..
دعوت المرايا
فما اطلعت برعماً
غيبتني
فما كان وجهي بها
- غيبتني -
سوى شفة من دخان
تبرعم في كل حين
وتنفض أوراقها..!

٨٦/٧/٢٢

القادم البعيد

قصة قصيرة

«الى غازي العبادي»

■ احمد خلف

- ١ -

هدأتُ. كان الهدوء الغريب يهبط مثل قطرات باردة على روحي، مستسلماً لحركة يديها الناعمتين وهما يداعبان جسدي بجنون لم ألمس له مثيلاً من قبل، وشفتاي ترددان بصمت: يالطغيان السعادة على روحي، يالطغيانها الماكر.

- ٢ -

ما كانوا يدعونني وشأني عادة يلاحقونني بالشتائم والاقاويل. ما ادراني من أين ينسجون تلك الاحاديث؟ يتقولون حولي ما يندى له الجبين، قالوا كلاماً عن أمي وأبي وأخوتي وعشيرتي، شتموني وشتموا أجدادي والصقوا بي التهم التي لا تليق بأحد لم اكن لأعيرهم كثير أهتمام، حين أجالسهم أو أغادرهم، كانت البسمة المصطنعة لا تفارق وجوههم الناشفه القاسية، عادةً يثملون وأنا معهم، يأتيني همسهم الماكر متقطعاً وأتخيلهم ينهشون لحمي بين اسنانهم، اشاركهم حفل نهشي وموتي بنفس الحمية التي يندفعون فيها الى موائدهم ساعة دخولهم المكان. كلما حاولت بثهم همي وموتي، أجدهم بعيدين عني كأنهم أرتفقوا في موكب صامت لعين، وأنا لا اكفِ عن ملاحقة هذا الموكب السكران في صمته المتعمد (جل ما كنت أخشاه أن تكون نجاة متواطئة معهم، لقد داخلني هذا الشك منذ فترة بعيدة، بدأ مجرد شك عابر، لكنه استحال الى حالة من قناعة لا يمكنني التخلص منها بيسر وسهولة) فقد توافقوا مع صمتهم وسكتوا عن الخطيئة والخطأ، غير آبهين بما يجري لكني بدل اللحاق في موكبهم أراني ابتعدت عنه وغدت المسافة عصية ومن الصعب قياسها، اسند جسدي الى جذع شجرة أو حائط قريب من يدي أتلمسه باديء الامر أدرك أني ثمل اكثر منهم لو شاؤا لأخذوني بأيدي حانيه ودفعوا عني هذا البلاء اللعين، لكنهم كانوا منشغلين بأنفسهم حسب، ولبرهة يداخلني يقين قاطع، أنني لم ألمس قدحاً هذا المساء، ولم أجالس مائده أو اشارك في جلسة شرب، انه مرضي الازلي، الاشجار متراصفه في الشارع العريض والبيوت خلف الاشجار خاوية ممتدة مع البصر، صامتة مثقله بهدوئها المريب، ووسط هذا الكون الخامل تضع أمرأة وليدها من رجل أحبته وبادلته الغرام عند ضلفه سَاقيه أوتحت شجرة عامرة بالغصون فتلقي الوليد عند الساقية أو تحت الشجرة.

أقول لها بأرتياب: هل يصح وضع كهذا؟ تضحك مني، تضحك وهي تندفع نحوي مثل كمثرة طرية وناضجة تلامسني حد العناق وتقول لي من بين اسنان بيض وشفتين

ساحـرتين وعينين متـوهجتين: أيها المجنون اعرف ماذا تريد أن تقول لي!

تـنـدفـع هائجـة متـوتـرة وعيناها تستحيلان الى لون الليل البهيم: الان بدأت تفكر في التخلي.

قلت لها: وهل يمكنني ذلك؟

ـ لقد شبعتَ.

لا تريـد أن تصـدق وهم لا يريدون أن يصدقوا أنني لست أنـا نفسي بالـذات، أنما شيطان حل في ثيابي وتلبسني على حين غفلة من أهلي ومعارفي وغدوت أبليساً جديداً، بدلاً من ذلـك الصبي الـراكض مع شاطيء النهـر، يرمي الحصى في عمق الميـاه الجاريـة حافي القـدمين يتلصص وقت الظهيرة على همس البيـوت وأخبـار النسـاء وخـراب العشـاق، ذلك الصبي المعتـوه الـلائـذ بأطـراف ثوب أمـه، وهي تدفـع يده الصغيـرة عن ثوبها كي لا يكشف عن جسدها ستمرأ جديداً أمام عيون لا ترحم ونظرات لها قدرة أختراق غير متوقع، ذلك الصبي، ما عاد صبيـاً، بل شيطـانـاً سـاحـراً، حتى وهـوفي الاربعين من العمر: ـ لقد شبعت.

تضـع يدهـا فوق شفتي وتمنعني من الـرد عليهـا. تقف أمامي منتصبه القامة، لا تحيد نظراتها القاسيه عني:

ـ لم أكلفك شيئاً لقد اردت منك البقاء معي.

ـ لكني لم اعد أقوى على ذلك.

ـ الوحدة تقتلني الا ترى؟

ـ من قال لكِ أنها لا تقتلني أنا الأخر، حتى في بيتي.

ـ لنعش معاً.

تأخذني من يدي، كأنها تسحب وراءها طفلاً ضائعاً فقَد أهله في الصبـاح ولم يعـد. أنـا أعلم الى اين تمضي بي، فتمثلت نفسي ضائعاً وسط فوضاها، لم يعد بمقدوري فعل شيء اريد أن انام نوماً عميقاً لا يخدشه خوف أوزعزعة بال. الخـوف نقيض شجـاعتي، كثيراً ما يداهمني كعـدودرس خطواته، وأحسن اعداد خطته منذ أمد ليس بقصير، كم ألعن نفـسـي حين اشعـر أني خائف أومذعـور من شيء لكنهـا تحتـويني وتأخذني بين ذراعيها وهي تهدهدني بصوت ساحر عذب، لكني اعرف تلك العذوبة الكاذبة. انها عذوبة توحي بالامـان المطلق، اول الامـر، لكنهـا ما تلبث أن تكشـر عن أنيـاب التعب واللعنـة التي تثقـل كاهلي وتـدمي قلبي اعوي مثل ذئب كسير:

ـ يا أهلي، وصحبي هذه المرأة قاتلتي.

تضحـك ملء فمها الساحر الشهواني، الرغاب في دعوته المجنـونـة وهي تدفـع الكلمـات من فمهـا: تمتع أيهـا المجنـون، هل نسيت عبثنـا، العـابنـا الصبيانية وجرينا وراء بعضنـا هل نسيت؟ نعم انت تنسىٰ وبسـرعـة، لا يمكنـك الاستقرار عند أمرأة واحدة بل ما تلبث أن تتركها وتلعنها حالما تشبـع، لا يدفئـك الا حضن أمـك، أنـا أعرفك مثلما اعرف حرارة يدي هذه ولـون ثيـابي ومـذاق دخاني. أنا اعرفك كما تعـرف الام طفلهـا الضـائع وتتشهى رؤيته لساعة من الزمن، ولكنـه اي زمن لعين هذا الـذي دوخـك؟ ماذا حل بك ومـاذا جرى لك؟ الا تهـدأ؟ أتبقى مجـرد طفـل صغيـر عابث، لو عدت طفـلاً صغيـراً كمـا كنـا من قبل أطفالاً نعبث في الازقة والحـارات والـدروب المجنـونـة نلحق بعضنـا بعضـاً ونرمي الحجارة وكتل الطين الصغيرة عند النهر أو الساقية تعال، هل نسيت تلك الساقية الصغيرة حيث كنا نلهو بماءها كل مساء، حين ننسل من بيوتنا ونمضي عبر البساتين، لنرمي بأنفسنا في ميـاههـا الشحيحـة، كم كانت أيـامـاً هانئـة آه لوعادت تلك الايام لو عادت مرة واحدة فقط.

ـ ٣ ـ

لم أشأ تصـديق الحكـايـة. لكن ذاكرتي تنبض مثل قلب حي نشيط كيف لي التخلص من ذاكـرتي انني مسكـون بها وهي مسكـونـة بأخطـائي وأفعالي التي ما أن انتهي منها حتى

العنهـا ولكنهـا تبقى راسخـة كجـذر بعيـد الغـور، في ارض صالحـة لزراعـة كل الحشـائش الضـارة والنـافعة، من ثقب صغير في جدار ذاكرتي تسيل الكوابيس ليل نهار، اشك اني نمت مرة واحـدة نوماً عميقاً النوم المطلق، لا أليقظة القلقة، نوم الملوك الهـانئين المعبئين براحـة البـال وهم يتسمـون بنـومهم للهواء النقي والسعادة الباذجة. تحت اقدامهم نعومة الحـريـر وفي عيـونهم مهـابـة الاباطره، لا مريته في الجيوب الخلفيـة، لا احـزان في الليـل أوغثـاء مبـاغث، ذلـك النوم يتطلب عقلاً سليماً وذاكرة حية متينة وعلى أحسن الحالات.

اقول، ذاكرة غير مريضة ترى من اين لي بذلك النوم العميق الا يتطلب ذلـك ثمنـاً باهضـاً أن تكون رجلاً سوياً كعباد الله الصالحين، لا رجلا يمشي ويحمل في رأسه ذاكرة مريضة؟ قالت صدقني. أننـا وجـدنـاك مرميـاً في العراء. عند الساقية الصغيـرة. ملفـوفـاً بقطعـة قمـاش. خرقة. آخذناك وأعتنينا بك، عطـرنـاك ووضعنا قرطاً جميلاً في اذنيك وأطلقنا عليك اسمك هذا عبدالله. لم يكن لك اسماً وأن كان فمن أين لنا ان نعـرفـه. حين عاد ابوك من العمل. قلنا له: بماذا نسميه؟ القى حزامـه جانبـاً وقـال بعـد أن نظر اليك طويلاً: أهلاً بك ياعبـدالله. منـذ ذلك اليوم والجميع ينادونك بهذا الاسم..

مااردت تصديق الحكاية ولكن هل يبرر هذا تعلقي بأمي؟ اذ كلمـا المت بي الـدنيا ذهبت اليها اشكولها ما الم بي. اقول لها أن أمراً يقلقني وهاجساً بالخوف ينتابني، وقلبي موزع بين الشك واليقين. تبتسم ابتسامتها المعهودة وتقول هامسة:

ـ لو شئت تزوج!

ـ أمر كهذا يخيفني.

ـ أنت لم تجربة حتى تخشاه!

ـ المرأة التي أحببتها غريبة الاطوار.

ـ تزوج غيرها.

ـ لن استطيع.

تأتي وتمسح بيدها على جبيني وتشد رأسي الى صدرها:

ـ ما بالك تغيرت كثيراً ياعزيزي؟

ـ كأني لست نفسي.

ـ هذا واضح جداً يابني.

عنـدمـا كنت صبياً في الثانية عشرة من العمر، كان عندي حشد من الاصدقاء. لم اعرف اني سأكون بحاجة لهم ذات يوم. دائمـاً لدينـا القـدرة على نسيـان الاشياء الجميلة، واذا تيسـر لنـا في يوم أن نستعيدها أونحتفي بها فأن ذلك لا يدوم طويـلاً. حين اتـذكـر صبـاي فأنني أستنشق عطر تلك الفتاة التي كانت «نجـاة» وهي تعقـد شعـرهـا الفـاحم بشـريط من قماش تحاول تقليد ممثلات الشاشة، وتلثغ بحرف الراء عنوة وبسـابق اصـرار. اقول لها: لماذا تفعلين أموراً لا تليق بك، وهي ليست منـك ابـداً؟ تجـري راكضة وهي تزغرد بضحكة جميلة لن أنسـاهـا ما حييت وقد بلغت من العمر اربعين عاماً ومـا نسيت تلك الضحكـة المنسابة من اعماق طافحة بالبشر والمسـرة. نجـاة ماعادت تلك الصبية الراكضة على شاطيء النهر، لقد تبدلت وتغيرت كأنها لم تتعرف يوماً على صورتها حين كانت في السـابعـة عشرة من عمرها وكنت في العشرين من عمري.

ـ ٤ ـ

قالت نجـاة: لن تهـرب مني. هل تتخيـل انك قادر على الهرب؟ لا تحاول حتى لعب الشيطان في رأسك فلن تنجح في تركي ضحيـة لمؤمـراتـك وليكن في علمك أنني ادرك ما تفكـر بـه ومـا تخطـط له. انت الـذي فتحت عيني على هذه الحيـاة اللعينـه أقـول لك الحقيقة أنت الذي خربتني فكيف لك تركي مخـربـة هكـذا، المـرأة التي تخـرب ماذا سيكون مصيـرهـا بعد الهجر؟ غير أن تبحث عن اثمان تنازليه. نعم: تبـدأ بالثمن الكبيـر لتنتهي بقبـول أرخص الاثمـان. قل لي ياعبد الله، الم يكن باستطاعتي تغيير حياتي الست انت من

دفعني للتعلق بك؟ لم يبق لي سواك (وهي تجهش ببكـاء مر ما سمعت أمـرأة بكتـه مثلهـا) ايهـا الجـرو اللعين، جروي الصغير النزق، الا تتصورني أحلم انا الاخرى في بيت صغير يأويني (كانت أصابعها متشبثة بي) يأويني في شيخوختي قبل أن يصيبني العجز والمرض، كلما كنتَ معي هرب خوفي من جلدي وترجل عني يأسي وحدتي ماذا يضيرك أن نكون معاً؟ أنـا وأنت الى الابـد (كـانت تمسـح دمـوعهـا وتـرفـع رأسهـا بمـواجهتي تمـاماً، كانت عيناها متوهجتين وفمها الشهي ينم عن ابتسامة قلقة) هل تتخيل هذا أم انك فقدت الذاكرة اقول لك الـحـق اذا فكـرت جديـاً في الـتخلص مني، عليـك بالتخلص من نفسـك ايضاً. ليس من الحق بشيء أن تعيش انت وأنتهي أنا، حتى وأن كانت هذه الحياة لا تعجبك أوكما تقـول عادة: يكـاد الشـك يقتلك وأنت بحـاجـة الى اليقين كحاجة الظمأن الى نهر من مياه. تناول قدحك الاول، خذه وارتـوي من فيض لذتـه وعـذوبتـه وسـآتيك بالنهريجري بين يديـك بدل التفكيـر في التخلص مني، لقـد أصبحت لعنتي كمـا غدوتُ لعنتـك الازليـة، أيهـا الصبي الكهل. كم كنت أجهـل نوايـاكَ الشريرة وأنت تقودني من مكان الى مكان ومن مقصف الى آخـر، تأخـذني الى بيـوت أصـدقـائـك وتدخل ورائي مزهواً بوجودي معك (كانت تحرك يديها في الهواء لتعيد حركة قمت بها من قبل ولترسم في الفضاء أندفاعي في بيوت الاصدقاء) كأنـك في حلم لا ينتهي أو لا تريـد له نهـايـة وهم يستقبلوننا معـاً، ثنـائي نجاة وعبدالله، تحييهم بيدك كأنك تقول لهم: «أنظروا لقد جئت بجوهرتي فاعرضوا على ما عندكم من اصداف..

ألم يكن ذلـك حالـك وتلك أحـلامـك؟ ترى من غيـرك الان. ومن زرع في اعمـاقـك شجـرة الشـك وقتـل غض اليقين؟ تبدو كالسـائـر في نومه مالذي حدث هل كان الزمن شريكـك في المؤامـرة التي تحيكها ضدي، تعال نعبث كما كنا قبل سنوات تعال ايها المجنون نعيد لأيامنا الخابية هذه، بهجة الايام تلك، ايام كنت لا تكف تردد على سمعي:

«يالطغيان السعادة على روحي.

الم يعـد لذلـك الطغيان وجود في روحك السوداء، لماذا تعـود كل مسـاء ثملاً، خائر القوى تتلقفك الجدران لتسلمك لأبـواب البيـوت، الا تخشىٰ قاطـع طريق في هذا الليـل ألبهيم؟ ألا تخـاف شيئـاً مما يخبئه الليل، أنسيت ما كنت تقوله لي عن الليـل، حين تلتف ذراعـاي حولـك؟ الليـل كاتم الاسـرار. في الليـل عادة يأتي حشـد البصـاصين يتـرقبـون ويسترقون السمع عبر النوافذ المضاءة والبيوت الهادئة، فماذا نفعـل اذن ياحبيبي! تقـول لي: نفعل كل شيء دون صوت، دون كلام الجسـد قادر في العتمـة اللعينة أن يحكي ما يريده دون تعثـر وبـدون حاجـة للكـلام، فماذا ترانا نفعل في ذلك الليل السـاحر، ترشف من طعم شفتي قظمه سريعه مدغدغه لتهمس لي: «يالطغيان السعادة على روحي...

- ٥ -

قالت نجاة: هذا منزلك الجديد؟ بيتك لك وحدك؟

أهزُ رأسي دون كلمة تردف قائلة:

- سأجلب حاجياتي وآتي للعيش هنا معك.

- اعتدت الوحدة، كوني زائرتي حسب.

- لن ادعك وحدك. سيأكلك الخوف من نفسك

- لا تخافي علي.

- ما أجمله من بيت صغير!

- .....!

تضحكين منتشيـه بعطر البيت الصغير، تدورين في رواقة وحـديقتـه وغـرفـه الثلاث، ترددين اغنيه قديمة حفظناها في صبـانـا عن ظهـر غيب، انـا اعلم لمـاذا ترددين الاغنية ذاتها على مسمعي، تبغين كسر أصراري وحدة عنادي، لوجئت

هنـا وسكنت معي، سيقتلنـا عدوجديـد، ستكون لنا عادات ثابته لن نستطيع التخلص منها، اراك نائمة بجانبي كل صباح على وسـادة واحـدة لن اشعـر بالحاجة لك فأنت لصقي وعند متنـاول يدي المسك كلما شئت ومتى اريد لن تصبحي تلك الحبيبـة البعيـدة الصعبة المنال. تحسين حضورك الجسدي الطـاغي فتمـارسين معي لعبـة القـط والفأر. تهـربين مني فأتبعـك، أمسك جسدك بين ذراعي، تطلبين مني أن ادعك لأن انفـاسـك بدأت تلهث ولأنك تعبت من الجري والركض واللعب في غرف البيت، تدفعينني برفق ساخـرة متوترة شهية ناضجـة. رشـح طفيف ينزُ من جبهتك قطرات صغيرة لؤلؤية تنحدر على سالفيك. تقولين لي: لن تهزمني ياطفلي العجوز.

تنتبهين لثـوبـك مفتـوحاً من الاعلى، يكشف عن كنوزك وثـروتـك، تضحكين مقلدة صوتي: «يالطغيان السعادة على روحي... لمـاذا لا ترددهـا بعـد الان؟ الم تعد بحاجة اليها سعـادتـك وطغيـانهـا على روحـك؟ اقول لها: تراودني رغبة عارمـة في أن الـويـك بين ذراعي، تشعـرين بالخطـر يتحفـز بالهجـوم عليـك تهربين الى الغرفة الاخرى. أتبعك. اندفع اليك، تستسلمين على حين غرة، وأبدأ بقطف الثمار.

- ٦ -

كنت أجلس بالقـرب منهـا، في تلك الليـالي المقمـرة يتجمـع الـرجـال حول بعضهم يروون الحكايـات القـديمة لبـعـضـهـم، قصص الـثـأر والـحـب والـحـروب التي مرت بأجدادهم وآبائهم وأخوتهم يسرحون بعيداً عن هنا، أجلسها بالقرب مني وأحدثها عن ذلك الوهم الذي تلبسني في الايام الأخيرة. وحين كنت أقول لها، أن الحكاية باسرها توشك أن تكـون واحـدة صحيـح أننـا ابناء ادم وحواء، ولكن من يثبت حقيقـة أن هذا الـرجـل ابـوك وليس ذاك. كانت تصغي الى والـدهشـة تزعـزع كيـانها يبدو عليها انها لم تفهم من كلامي شيئـاً كأنهـا حسبتني مخموراً، وهي تعرف علاقتي بالخمرة، كنت اقـول لهـا: الخمـرة وحـدها قادرة على نقلي من تراب الارض الى مستـوى اعلى من سقوط القدمين، لم تكن تدع الحيرة تستولي عليها. اذ ما تلبث أن تفيق من دهشتها:

- عدتَ ثانيةً الى الجنون؟

- عليك أن تفهمي ما اقوله فهوينبع من القلب.

أمتص لفـافتي المـوشكـه على نهـايتهـا وهي تنظـر الى باستغـراب واضـح حين تلازمها الغرابة مما اقول كانت دائماً تنظر الى ولا تحيد عني، وكنت أفعل مثلها لأرى مدى قدرتها على التحـدي. كانت اقـوى مني في اغلب الاحيـان. أشعر أن ثمة وهن ينتابني، وهن كأنه الخوف من شيء يصعب عليّ تحـديـده. اعـظ على شفتي السفلى كانت تتـرك ثوبهـا من الاعلى مفتوحاً وقد كشفت عن ساقيها حدَ النصف، وهي غير عابئه بما يدور من حولي، تقول لي فجأة:

- أين وجدك أهلك، عند الساقية؟

أصرخ بها: - لماذا تسفهين الكلام.

- تعال ياحبيبي تعال.

تلك الليلة، نظرت الي طويلاً، وهي تتمتم: لقد تعبتَ. تعبت كثيـراً. تقـرب فمهـا مني وتقبلني من جبيني نزعت قلادتهـا ووضعتهـا في عنقي وقـد تدلى في أسفلهـا الكتـابَ الصغيـر ظلت تمسـك بيـدي وهي تتمتم كلمـاتهـا وتـذرف دموعها دون سيطرة منها على نفسها، لأنها شعرت (ربما) أن ثمة شيئاً لا يمكن تحديده سيحدث لي لا محال لكني كنت أغـط في نوم عميق، وقـد استسلمت لأرادتها في ان تجعلني اكثر هدوءاً مما مضىٰ. وأنا اردد مع نفسي: يالطغيان السعادة علىٰ روحي، يالطغيانها الماكر.

حزيران / ١٩٨٦

الارض اليباب

مقارنة موجزة بين القصيدة والموسيقى

■ اسعد محمد علي

في الدراسة التحليلية الموسعة التي قدمها د. عبدالواحد لؤلؤة ضمن ترجمته قصيدة «الارض اليباب» للشاعر الناقد ت. س. اليوت نجد اشارات حول تأثر القصيدة بروح الموسيقى، خاصة الايحاء الادائي الذي ينتج عن تنويعات الفكرة الواحدة «الموضوع» التي تظهر «تتكرر» عبر حلقات اشبه بالطباق الذي يؤدى عبر تنويعات تعمل على استنفاذ الابعاد «الفنية والموضوعية» بطريقة التحوير «الطباق السلمي» المعروف في التأليف الموسيقي. ويذكر د. لؤلؤة ان اليوت تأثر كثيراً بالمؤلف الموسيقي المعاصر سترافنسكي (الذي اشتهرت ابداعاته الموسيقية منذ عشرينات هذا القرن) والمؤلف الرومانتيكي فاكنر «منتصف القرن التاسع عشر»: وكلا المؤلفين عملا على المزج بين التقنية العالية في فن التأليف الموسيقي وبين روح الاسطورة ومفردات التراث الشعبي. والرمز والاسطورة لعبت ومفردات التراث وروح الديانات لعبت دوراً عظيماً في اساليب الابداع الفني الموسيقي والشعري والروائي منذ العصر الباروكي (بالنسبة الى الرواية والموسيقى) صعوداً الى القرن العشرين، وربما كان فاكنر في الاوبرا حلقة وصل مهمة استقطبت نتائج الاستخدامات التراثية والتقنية معاً: فالتراث المحلي والاغريقي واضح عند كل من فاكنر واليوت وضوح القدرة الابتكارية في عكس ابعاد الواقع المؤثر في طبيعة «خصائص» التناول الفني للصياغة الموسيقية والشعرية.

واذا كان اليوت قد تأثر (اقتبس) في قصيدته بفقرات ومضامين شعرية وموسيقية من غيره من الشعراء والادباء والموسيقيين القدامى والمحدثين، فأن هذا التأثر، الى جانب الطرح الموضوع المتشعب «التنويعي» يوضحان مدى اعتماد القصيدة على اللقطات والتفاصيل والجمع بين المحاور (المحور الواحد الموسع عبر الطباق ـ التحرير) والاضداد عبر امتدادات «فقية» من جهة، وعلى الايحاء الناتج عن امكانات الاستخدام «الحر» للعلاقة التقنية بين الحقيقة ـ الموضوع والتراث بين الابتكار والتأثر بفقرات من انجاز الغير من المبدعين القدامى والمحدثين الى جانب تراث الشعوب، فلا يكاد قسم في القصيدة ان يخلو من فقرة اسطورية او بيت شعري لشعراء معروفين: بودلير، فرلين وتحولات اوفيد وشكسبير ممزوجة بلمحات من التراث الاسطوري الاغريقي والبابلي والفرعوني والالماني، وتلك الفقرات والاشطر والصور الافكار ترد بلغاتها الاصلية مضمنة عبر لغة القصيدة. ان هذا التأثر وذلك الاقتباس يجعل القارىء امام قصيدة ذات خصوصية عالية في الاحتواء الموسوعي والتأثر الموضوعي والتأثر الموضوعي الذي لا تستكمل القصيدة ابعادها بدونهما. لهذا ارتأى د. لؤلؤة تفسير القصيدة تفسيراً تفصيلياً (مباشراً) ليحيط القاريء بما قد يفتقر اليه من دلالات واشارات

وقصائد واحداث واساطير واعمال فنية كانت قد ضمنت في القصيدة وهناك نقاد وناشرون يفعلون الشيء نفسه مع المؤلفات الموسيقية الكلاسيكية والمحدثة حيث نجد، احياناً على اغلفة الاسطوانات وفي الكتب المتخصصة شروحات وتحليلات واشارات الى شكل واسلوبية المقطوعة الموسيقية ومصادر تقنيتها وظروف تأليفها ورؤية المؤلف وما الى ذلك من معلومات تفيد المتلقي وتعينه على استيعاب بعض جوانب المقطوعة.

ان استيعاب الارض اليباب يتطلب رصيداً من معرفة موسوعية تتوزع على التاريخ والشعر والاساطير والابداع الموسيقي الى جانب الاطلاع على الحياة الاوربية عموماً وحياة «الغرب» بشكل خاص. فالقصيدة ذات شكل محوري ولا محوري معاً، فهي تعتمد الاسترسال تارة والتجريد تارة اخرى والفكرة الثابتة تارة ثالثة. واسلوب الفكرة الثابتة اقترن بأبداع المؤلف الموسيقي الرومانتيكي الفرنسي «برليوز» دون ان يخلو الاسلوب من تأثر باللحن الدال الذي استحدثه فاكثر في التأليف الموسيقي. كذلك تظهر في القصيدة عناصر اسلوبية من (فرنز لست) و (سيزار فرانك) خاصة التحوير السلمي «المقامي» الذي يعنى بالتتابع واستنفاد ابعاد اللحن الرئيسي الذي يظهر عبر طبقات صوتية منوعة «محورة» هي ما سماها الاستاذ عبدالواحد لؤلؤة بالطباق، في حين سماها يوسف اليوسف بالتقابلات الزمنية في تحليله وترجمته للارض اليباب في مجلة (الاداب الاجنبية عدد ٤ السنة الاولى).

ان ما تتطلبه القصيدة من القارىء من معرفة بالآداب والتاريخ والفنون، تتطلبه ايضاً الموسيقى «الحديثة» ومنها اللامقامية التي تشترك مع الارض اليباب بخصائص سنذكرها. فسامع الموسيقى الحديثة لابد ان يكون قد اصغى جيداً الى الموسيقات الباروكية والرومانتيكية والانطباعية قبل البدء بالأصغاء الى الموسيقى اللامقامية. انه الفارق نفسه يبرز بين مستوى اداء رواية الرومانس والرواية الواقعية وبين رواية الاصوات والتداعي عند فوكنر ودارل ووولف من جهة، وبينها وبين الرواية الحديثة الفرنسية التي اعتمدت التقطيع والتجريد وتداخل الازمنة. وتلك احدى سمات الموسيقى اللامقامية حيث المسار الحرفي التشكيل والتجريد في الاستخدام المقامي «السلمي»، واظن السينما الحديثة «الفرنسية» افادت من الأطر العامة للموسيقى الحديثة خاصة اللامقامية والطبيعية «الكونكريتيه» التي تعتمد على اللقطة والتركيب غير الخالي من تأثيرات الحياة المعاصرة وايقاعاتها وحركتها الدائرية او الافقية البعيدة عن روح التصعيد التي عرفتها فنون المراحل الماضية.

واني هنا لا اطمح الى اضافة شيء الى الدراسة المستفيضة التي قدمها الاستاذ عبدالواحد لؤلؤة عن الارض اليباب لكني احاول ان اقدم عرضاً موجزاً عن التناول الفني للقصيدة الذي اقترب، عبر خطوط معينة، من اساليب معروفة في التأليف الموسيقي، دون ان نهمل الرؤية الشعرية واداة الشعر اللتين كانتا وراء التمايز الشكلي الذي ظهرت فيه القصيدة ذلك التمايز الذي لم يبعد القصيدة رغم ذلك عن تقنية وروح الموسيقى خاصة وحدات الطرح والتصعيد (غير المقصود لذاته) وتكرار الموضوعة وتكثيفها عبر تحويرات «طباق» نغمية تضفي العمق على الشكل والرؤية معاً الى جانب عناصر موسيقية اخرى واضحة في اقسام القصيدة: تلون الايقاع «تسارعه او العكس» وانبثاق اصوات ونبرات تذكر باللازمة الصوتية خاصة في نهاية القصيدة اضافة الى عناصر التشديد والتلاشي التي تلعب دوراً في استكمال جو القصيدة.

ان ما اقدمه هنا كان الدكتور عبدالواحدة لؤلؤة قد قدم بعضه في كتابة: الارض اليباب ـ الشاعر والقصيدة، من خلال اشارات واضحة الى العلاقة التأثرية بين اليوت والموسيقى التي اتضحت خصائصها القصيدة التي جاءت في اقسام خمسة تذكر بشكل السمفونية والقصيدة السمفونية اللتين يمكن تأليفهما بحركات خمس او ربع او ثلاث او حركة واحدة (بالنسبة الى القصيدة

السمفونية) - ١ - والقصيدة عموماً توحي دون ان تفصح بشكل مباشر (كما الموسيقى)، وهي تمتد عبر اطراف وابعاد ومحاور دون تصاعد شكلي تقليدي وعبر ايقاعية مرنة اضفت الحخرية على التناول الشكلي. الموسيقى اللامقامية هي الاخرى تهتم بالايحاء وتختص بحرية التناول دون التزام بالشكل «المسار المقامي التقليدي» - ٢ -. واذا كانت القصيدة السمفونية قد حققت الخطوة الكبيرة الاولى في حرية التناول الموضوعي - الشكلي، فأن ذلك ربما عد ضئيلاً ازاء الخصائص «الجديدة» التي بلغتها الموسيقى اللامقامية: اللامحورية في التناول الفني «عدم التجدد بالعلاقات السلمية» الذي يعد احدى خصائص موسيقى مطلع القرن العشرين التي ربما كان لها اثر ما في ظهور التجريد في الرسم او العكس هو الصحيح.

ان صعوبة استجماع ابعاد اللاتشكيل الفني - ان صح التعبير - هي التي تحول بين المتلقي وبين استيعاب الموسيقى اللامقامية التي ما تنتهي من سماعها حتى تحاول العودة الى السماع مجدداً وتلك حالة قد تصيب القاريء الذي ربما وجد نفسه بحاجة الى اعادة قراءة الارض اليباب او اية قصيدة اخرى تستدعي اعادة القراءة. غير ان النقص في الاستيعاب قد يظل يرافق المتلقي رغم اعادة القراءة، كما اللاإكتفاء يظل يلازم سامع الموسيقى اللامقامية وغيرها من الموسيقات الحديثة، ولهذا سبب رئيس معروف: في الارض اليباب وفي الموسيقى اللامقامية «على سبيل المثال نجد العناصر الشكلية تتوزع على اقسام العمل دون تحديدات موضوعية تقليدية، تماماً كما يفعل الرسام التجريدي حين يوزع الوانه على مساحات القماشة. والعناصر الشكلية في القصيدة تهدف الى تصعيد المنظور الداخلي واستلهام الجو العام: الحاضر والتاريخ والرؤية والدافع وامتزاج العناصر اللونية والموضوعية والحسية وتداخلها او تعاقبها غير المحدد بنظام تقني تقليدي. والجو العام يصعب الاحساس به خاصة عند قاريء بعيد عن الجو الاوربي المخنوق بالزحمة والايقاع المركب المتصاعد المنفتح على الاساطير عند المبدعين خاصة الشعراء ومؤلفي الموسيقى: فربما كانت الاسطورة (تراث الغير والتراث المحلي) بديلاً للخلاص الروحي ومثيلاً لحالة مأزومة تضفي الرمز على الحاضر. فالقصيدة - وهذا ينسحب على الموسيقى اللامقامية - تهدف الى الايحاء بأجواء خاصة وعامة تتصاعد نحو الاعماق عبر آفاق لا تخلو من لا منظورات مجردة تعتمد التفاصيل «الداخليلا وليس الخارجية «الشكل» والتجزئة وتوزيع الموضوعات والايقاعات والالوان عبر حالات من التجلي «حرية الاداء» وليس الافصاح المباشر الذي كان يعتمد على تجسيد المعنى عند الرومانتيكيين والواقعيين. والقصيدة لا تبتعد عن الواقع «المعاش ولين المجسد» والمعنى فيها ليس غامضاً - على خلاف المعنى في الموسيقى - لكن المعنى في القصيدة توزع عبر محاور وتفاصيل خضعت الى مهارة الشاعر الذي اقترب كثيراً من الرسام «المحدث» الذي لا يهمه الشكل «المحدد» بقدر ما يهمه التكوين الداخلي للوحة حيث التركيب والتقابل الموضوعي والزمني وهما عنصرا القصيدة الواضحين عبر سياقها البنائي. والمؤلف الموسيقي المحدث هو الآخر لا يهمه الشكل «التركيز على وحدات البناء» بقدر ما يهمه توزيع الحانه على مساحة الورقة «النوتة» من خلال تأثير حالاته النفسية الواعية وغير الواعية التي تعمل على اظهار «وليس تجسيد» البروزات والكتل الايقاعية والالوان الآلية المتباينة التي تربطها فواصل الصمت التي تنمو هي الاخرى كقضية درامية متداخلة بالنص الذي يتطلب من المتلقي تركيزاً خاصاً ومعايشة عميقة من اجل الاحساس به وليس فهمه، رغم ان الفهم يعد، في الاحوال كافة، ضرورة من ضرورة التلقي ذي الاثر البليغ في النشر الثقافي وتصعيد الحس الجمالي بالانواع الابداعية كافة.

لقد عاصر اليوت مؤلفي الموسيقى اللامقامية الرواد: هندمث، بارتوك، بروكييف، سترافنسكي. واللامقامية جاوزت المقامية «الموسيقى المبنية على وحدة السلم الاساسية وفروعها»

وجاوزت شكلية الانواع الموسيقية الاخرى بعد ان استلهمت ابعادها وعناصرها الشكلية والروحية. اللامقامية هنا رديف «معنوي» لمسألة الحرية في التناول الفني الذي اتسمت بها الارض اليباب وقصائد التعبيريين الألمان - ٣ - خاصة عبر زاوية الأيحاء لا الافصاح والتوزيع لا التجسيد المنطقي وهما عنصران بارزان في الموسيقى اللامقامية حيث الاهتمام بلون «الصوت» ولا علاقاته النغمية «المؤتلفة» الى جانب الاعتماد على المسافات الصوتية الموزعة بحرية سلالم غير تقليدية انما مؤسسة بحرية اعتماداً على رؤية الفنان الذي يهمه عكس رؤياه الخاصة عبر الايحاء لا التجسيد: لا الاذن تستطيع شحن الذهن بالخيال، ولا العين تستطيع التقاط التفاصيل الكامنة في اللوحة فالمنظور الظاهري باطني التأثير والنزعة والمنظور الداخلي ايحائي الطابع، وما بين الأثنين يظل المتلقي يستلهم الجو وليس الموضوع التقليدي، بدءاً من لوحة كورنيكا لبيكاسو، مروراً بسمفونية البحر لديبوسي وصولاً الى الارض اليباب وقصائد الالمان التعبيريين التي طغت فيها اللاتوافقية في التناول حيث الايقاعات المتباينة والظلال المتنافرة والظلال هنا جاوزت ظلال مانيه وديبوسي والانطباعيين وفسحت مجالاً لرؤية معاشة في الواقع ومدركة ابعادها الحاضرة والقديمة في الشعور ومتفاعلة مع اللاشعور لكنها عصية على المتلقي بسبب انغماسه في تيار الحياة المعاصرة التي شغلته عن نفسه في الكثير من الاحيان فكيف لا تشغله عن مظاهر الحياة ومشكلاتها التي تلاشت اهميتها ازاء مشكلة الفرد الاقتصادية التي افرزت آثاراً ذاتية ظلت تدل على انسحاق الفرد تحت تعقد الآلة بعد ان كان «الجنس» مشكلة المجتمع الحديث منذ اواخر القرن التاسع عشر، فبات الجفاف الروحي قرين الضياع في القرن العشرين.

الارض اليباب تنقسم الى خمسة اقسام، كل قسم يحمل عنواناً بارزاً، وهناك مؤلفون موسيقيون قسموا سمفونياتهم وقصائدهم الى اقسام حمل كل قسم عنواناً خاصاً: بتهوفن في سموفونيته الريفية وكورساكوف في شهرزاد وغيرهما.

■ دفن الموتى:

هذا هو عنوان القسم الاول من القصيدة وهو يبدأ بأيقاع متهمل، متحفز لا يخلو من حدة ممثلة بقسوة شهر نيسان حيث صلب المسيح وحيث (الارض الموات وامتزاج الذكرى بالرغبة فيتحرك الجذر في الاعماق. لقد اهتزت اعماق الشاعر وتكشفت الرؤية فراح يكشف عن الابعاد مكثفاً الموضوعة الرئيسة: الموت خلال الاشهر الخمسة التي تلي الافتتاحية التي توحي بالتجريد واللقطات المتباينة المخزونة في الذاكرة المتفجرة عبر ايقاع - ٤ - لا يلتزم الا برؤية الشاعر في التوزيع وتداخل الازمنة وتواليها فالرؤية المخزونة تنفلت وتتوزع عبر تقابلات ايقاعية يربطها الموت الذي يعكس آثار القسوة والفناء والجفاف واللاشيء. الفكرة الثابتة للقصيدة موحى بها منذ الوهلة الاولى وها هي اللوحة تتسع وتمتد او هي تتكشف عن ابعادها مستدعية الانتباه من القارىء كي يلم بأطرافها القريبة البعيدة الظاهرة الخفية. الموسيقى اللامقامية «وكل موسيقى جدية» هي ايضاً تستدعي التركيز في الاصغاء والألمام بالفكرة الرئيسية التي عمل المؤلف على توسيعها عبر تناول خاص يخدم تركيبة اصواته المتقابلة المتداخلة المتفجرة دون روابط تقنية جاهزة «تقليدية». فأذا كانت الموسيقى اللامقامية قد افادت من الموسيقى القديمة «الباروكية» خاصة اسلوب التداخل والتجاوب الصوتي المتلاحق فأنها جاوزت نمطية البناء الكلاسيكي والباروكي المعني بالابقاء على سيطرة السلم الرئيسي للمقطوعة: اليوت هو الآخر افاد من منجزات المبدعين قبله واعتمد الاسطورة والواقع وجاوز المألوف من خلال بلوغ مسار شعري غير خاضع الى تصعيد ترابطي تقليدي (الذي يقابل السليمة الواحدة المطورة في الموسيقى) رغم وضوح رؤياه فالتشكيل الدرامي لم يكن ذا اهمية رئيسية عنده، انما التوسع والتتابع وتنوع الصورة الواحدة: التقابل او الطباق كان عنصراً تقنياً واضحاً في الاداء الشعري.

في القسم الاول وفي الاقسام الاخرى من القصيدة نجد

فقرات وابيات شعرية وصوراً درامية ومـوضوعات اسطورية مقتبسة من الغير وممزوجة بروح القصيدة بشكل تضميني خدم قضية التنوع المحوري: التقابل او الطباق الذي تعتمده الموسيقى عموماً في التشكيل. فهناك مقطع من اوبرا ترستان ايزولته لفاكنر، وصورة من شكسبير واخرى تحولات اوفيد الى جانب أثر من بودلير وآخر من فرلن وصور اسطورية اغريقية وبابلية وفينيقية. ان هذا الاقتباس او الاستفادة التضمينية نجد ما يقابلها في التأليف الموسيقي خاصة عند مالر الذي كان يفيد احياناً في سمفونياته الكبيرة من الحان (موتيفات) فاغز وجايكوفسكي وغيرهما، وكان بتهوفن قبله معروفاً في هذا المجال حيث ظهرت في مؤلفاته ايقاعات وخلاصات جمل لحنية من ايمانوئيل باخ وهايدن وديابلي. وكان هدف مالر وبتهوفن من هذه العملية هو بلوغ التكامل الفني والاسهام في عملية التوسع الفنية المؤثرة في تكثيف صورة التراث.

■ القسم الثاني: لعبة شطرنج.

زوايا التقاط متواصلة عبر ايقاع مغاير وتحوير موضوعي واضفاء لمسات هادئة من ضوء وزخارف لكن الموضوعة الرئيسية «الموت ـ الجفاف الروحي» ما تلبث ان تنشق من بين ركام اللون والتوهج والرخام والكروم معيدة الى الذهن الفكرة الثابتة التي اشاعها برليوز الفرنسي «القرن التاسع عشر» في التأليف السمفوني. ولأن الموضوعة تقدم الان من خلال ايقاع وجو «منوعين» فأنها تعيد الى الذهن ـ من احد جوانبها التقنية ـ التحوير المقامي ـ الذي برز في فن فرنولست الموسيقى.

■ القسم الثالث: «موعظة النار»

نبرة الضياع تبرز هنا كوجه اخر للموت أو تحوير آخر للموضوع. . واذا كان التجديد في الاسترسال يطغي على شكل القصيدة فأن الشاعر يتدخل في لم الاطراف وشد الاجزاء عبر طرحات ثانوية تدعى «موتيفات» في الموسيقى والفنون الاخرى، جاعلاً منها موضوعات دوارة «الحان دوارة» تستعاد متى رأى الشاعر ضرورة لذلك. والموضوعة الدوارة معروفة في الاغنية والموسيقى والقصص الشعبي والاسطورة وفن القصة الحديثة.

■ القسم الرابع: الموت بالماء.

التاريخ واحد بتنويعات وازمان موالية. والموت واحد. والطباق الفني يتضح في كل قسم، والشاعر يطمح الى تحديد منظوره الفني دون التفريط بموضوعه العميق المتشعب الذي برز عبر حلقات التاريخ والازمنة القديمة والحديثة وعبر احداث ستظل تؤثر في رؤية الشاعر وذاكرته (التي هي خلاصة الذاكرة الجماعية) مجسدة القيمة التي يهفو اليها من خلال طرح الاقيمة التي سادت عصره حيث نتج الصوت النشاز «اللاتوافق» في الموسيقى الذي كان نتيجة من نتائج اللاتوافق الحسي والعلائق بين البشر. القسم الرابع قصير ومكثف لم يخل من علاقة بالقسم الثالث: لازمة مكررة وابيات قصيرة وصور الموت (تحوير) مقترنة بالماء: رمز الحياة والتطهر.

■ القسم الخامس: ما قاله الرعد.

تواصل تأثير الفكرة الثابتة عبر مصير الفرد والجماعة: المصير الواحد بالنسبة الى منظور الشاعر:

«لا ماء هنا بل مجرد صخر»

تتوالى تحويرات الفكرة الثابتة وتظهر اصوات (كانت قد ظهرت في الاقسام الاخرى) اشبه بأصوات جوقة (تذكر بأسلوب اداء الجوقة الغنائية ـ الآلية في الدراما الاغريقية القديمة) تعكس جانباً آخر من القضية التي يظل الانسان ينشدها: الخلاص.

دا

تعاطفوا. . . .

دا

سيطروا. . . . .



ت . س . اليوت

ثم توارى في اللهب المطهر
حتى اصبح مثل السنونو ـ سنونو
ياسنونو . . . .
اعطوا تعاطفوا سيطروا
سلام سلام سلام

خلاصة :

الان يمكن توضيح سمات التقابل بين القصيدة وبعض التقنيات الموسيقية المعروفة في التأليف الموسيقي :

١ ـ التناول الشكلي الخارجي الذي يقترب من طريقة التناول السمفوني والقصيدة السمفونية حيث ينقسم العمل (القصيدة والسمفونية) الى مقاطع ـ حركات يتصف كل واحد منها بطابع خاص دون فقدان سلسلة العلاقات الرابطة بينها رغم عدم وضوحها ، احياناً في السمفونية ذات العلاقات الداخلية التي تتضح اذا ما خضعت الى التحليل .

٢ ـ الذروات : هناك ذروة بارزة ذات نبرة قوية واخرى خافتة او ضعيفة متلاشية في ثنايا او نهاية كل قسم (او في بداية القسم او وسطه) وفي ذلك تأثر واضح باسلوب البناء الدرامي . والذروات قد لا تبدو بوضوح لقاريء القصيدة ، فذلك اتجاه معروف في الفنون الحديثة التي استعاضت بالتداخل والتقابل والتوزيع وتحقيق الجو عن الذروة التقليدية التي تعتمد التصعيد والتطور .

٣ ـ الفكرة الثابتة والتحوير ـ ٥ ـ : اذا كان الجفاف او الخراب «النفسي» رمزاً للموت او نظيراً «مقابلاً» له ، فأن اسلوب التحوير كان افضل اسلوب لأستنفاد ابعاد الفكرة عبر التاريخ القديم والحديث . التحوير : استنفاد الموضوع من خلال (صور) متعاقبة كما الزمن ـ التاريخ : موت المسيح ، وموت الارض والنفايات المتحجرة والصخرة الحمراء الموحية بلون الموت والجريمة التي اصبحت (طريقة) من طرق الموت الحديثة . وهناك صور الموت الاسطوري : الملاح الفينيقي الغريق ، وضياع الانسان «المعاصر» في «زقاق الجرذان حيث اضاع الموت عظامهم» ونبرة التلاشي التي تتصاعد نحو اللاشيء ، وتعاقب بقايا مظاهر الحياة وصورها الحديثة حيث لا ترى غير نهر يرشح زيتاً وقاراً : عذابات وصمت وموت وجفاف : مراسيم رحلة البحث عن الماء ـ الحياة «حتى صوت الماء تلاشي» موت واحد بصور منوعة وعبر مراحل «طبقات» زمنية متعاقبة تتداخل في ذاكرة الشاعر : وفي الموسيقى ايضاً تتعاقب الفكرة الرئيسة عبر تحويرات تؤدي ، بين فترة ـ مرحلة واخرى ، اللحن الاساسي من خلال طبقات صوتية متباينة ـ منوعة تعمل على الايحاء بأبعاد الموضوع وبلوغ «التكامل» الأدائي ، تماماً كما هدف الشاعر الى طرح شمولي من خلال الذاكرة الجماعية «المخزونة» او الممثلة بذاكرة الشاعر . وخير

مثال لتقريب طريقة «التحويرات» الى القاريء هو «تنوع» مصادر الرمز الاسطوري من شعب الى آخر حيث برزت تسميات معروفة «منوعة» لآلهة الخصوبة «وغيرها» في المعتقدات القديمة مثل «ادونيس» و «آتيس» و «اوزيريس»: الفكرة واحدة، ولكن الاسماء متباينة وقد انعكست آثار هذا التقابل في التداول على الكثير من الرؤى الفنية التي اتخذت لها مسميات معروفة كالتحوير والتنوع وغير ذلك.

٤ ـ التجريد: اليوت مثل غيره من ممثلي الفنون الحديثة التي اتضحت آثارها في التجريد بشكل جلي خاصة بالنسبة الى الرسم، فهو لا يهدف الى التصعيد الدرامي انما يهدف الى توسيع افقي مستوف للاعماق غير المستقرة من جهة وللفكرة التي تتعاقب عبر التاريخ من جهة ثانية. فثمة ذروة «ثانوية» تظهر في قسم، وهناك اتساع وتلاش في قسم آخر، والاقسام لا ترتبط بسياقات ايقاعية او زمنية «وحدات فعل تقليدية» انما هي تتوالى بحرية تمثل حرية الاسترسال في التذكر والتناول الفني الحديث: موضوعة بارزة هنا، واخرى صغيرة متلاشية هناك، دون روابط جاهزة بين جزء وآخر ولا مراحل «متدرجة» انما اللا ترابط الزمني هو الفعل المؤثر في سياق العمل العام. كل هذه العناصر الاسلوبية التي نحس بها خلال قراءة الارض اليباب هي تأثرات واضحة بتقنيات الفن الحديث: التجريد والتعبيرية في الرسم والشعر، واللامقامية في الموسيقى، والتداعي الحر في الرواية.

■ خاتمة:

لقد ظل اليوت حتى نهاية قصيدته أسير النزعة الدرامية في تناوله الفني رغم حداثته الموضوعية. فهو في اقسام القصيدة وفي نهايات الاقسام لم يستطيع التخلص من تقنية البروز والتجسيد واهمية المنظر او الموضوع. وهو في نهاية القصيدة يحاول الأيحاء بالقيمة الانسانية (هدف الفنون المعروفة عبر المراحل الماضية والحاضرة) التي لا يمكن التفريط بها رغم شواهد التاريخ والحاضر التى قد تثت احياناً عكس ذلك، فهو كالمؤلف الموسيقي، لابد له ان ينشد ويهتف بالتفاؤل والانتصار على النفس (بتهوفن، جايكوفسكي، مالر) وكذا كانت الحال بالنسبة الى الدراما القديمة حيث ضرورة بلوغ مفهوم التطهر.

دا: النغمة التي تتكرر في نهاية القصيدة معلنة عن صوت الانسان: صوت منفرد.

اعطوا، تعاطفوا، سيطروا: كأنما الصوت يتطور ويتوزع على ثلاثة محاور: اصوات جماعية.

سلام سلام سلام: هو نداء او ختام يبث الطمأنينة في النفس.

كما الموسيقى التي تكون نهاياتها قرينة بالفعل الايجابي عند الانسان وطموحه.

■ هوامش:

١ هناك قصائد سمفونية بحركة واحدة عند فرنلست وسبيليوس وغيرهما، وهناك قصائد سمفونية وسمفونيات بحركات ثلاث او خمس عند: بروكسيف ومالر وسكريابن.

٢ ـ الموسيقى اللامقامية: هي الموسيقى التي لا تعنى بالسلالم التقليدية «الكبيرة والصغيرة» ولا تعنى بالنغمات الاساس والمسيطرة وتحت المسيطرة ولا بالهارموني التقليدي وقفلاتها المعروفة، انما الموسيقى اللامقامية يهمها التركيز على الايحاء عبر تشتيت الصورة الكلية وتوزيعها في مساحات قد تتقابل وتتداخل لكنها لا توحي بالانسجام والخيال «التصوري» المعتاد، بل هي تهدف الى اشراك السامع في عمليه التشكيل الموسيقية التي قد تاتي مجردة تتطلب وعياً خاصاً ومستوى من الاستجابة يؤهلان صاحبها لملاحقة ما يجري خلال المقطوعة من تغيرات غير معهودة وتشكيلات تعتمد الملاحظة اكثر من التتبع التقليدي، وهذا ما ينسحب على الارض اليباب.

ـ للتفاصيل يراجع كتاب: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، تأليف: د. عبد الغفار مكاوي.

٤ ـ الايقاع هنا نقصد به المحرك الداخلي لقضية التعبير الشعرية وليس الايقاع الشعرى التقليدي.

٥ ـ للتفاصيل يراجع كتابي: بين الادب والموسيقى.

قصائد

خيري منصور



■ رسم محمود حمد

■ امواه

ماء للشرب
وماء للزينة
ماء للغرغرة . .
وماء للأشُنات
ماء، لاستحمام السيدة
وماء لغسل موتاها . .
ماء، للسفن الثقيلة . .
وماء للغرقى . . .
أمواه . . كثيرة . وشاطيء واحد . . »

■ الشَّيخُ والطرّيقة

كانوا يتحلقون حولَه كاللحية
ويكبرون يوماً بعد يوم . .
وكان يحلقهم . . .
أيام الاعياد

■ أجوبة

أما من قمرٍ لهذه المدينة؟
ـ سأل الزائر الأعمى عصاه
أما من شارع آخر
يقاطعني
ـ سأل الشارع الوحيد . . نفسه
أما من أحد هنا
ـ سأل الغريب ظله
أما من حيّ عاد في شبكتي . .
سأل الموت . . .

■ السحرة

مليون زهرة،
لأناء واحد من العسل
مليون رجلٍ،
لبناء سور حول المدينة

مليون قصيدة،
لأغمادُ المخلب
مليون موتٍ
لحياةٍ واحدة!

■ رماد

النار،
تُضيء ماحولها
(بِهِ)
النار، تأكل جيرانها
لتبلغهم سرّها
وتنفق نفسها
بحثا عن ماضٍ ستبلغُهُ
النار،
عقاب الموتى،
لمن يحاولون قتلهم .

■ رؤيا

رأيت شجرة تحاول الانتحار
لأن حيّة باضت علىْ ظلها
رأيت شجرة أخرى
تحاول انقاذها . .
دون جدوى!

■ استغراق

ترقص وحدها أمام المرآة
لكنها سرعان ماتوغل في الرقص
حين تتأكد تماماً
انها : اثنتان !

★ ★ ★

كانت نائمة ،
هناك ، في مرآتها
فقد نسيت ان تعود
الى السرير . .

■ إخوة كان

بعد الكأس الأول
يعترف بأنه (كانَ)
بعد الكأس الثاني
يعترف بأنه (ليسَ)
وبعد الكأس الخامس
يغفو ،
ويحلم بأنه (سوف)
فيصحو مذعوراً

■ اربعون

أربعون زجاجة
فارغة تماماً تصطف على الرفوف
لكنها ممتلئة بروائح ماكان يسكنها
أربعون زجاجة
خلعت سداداتها وجلست
تنتظر من يملؤها . .
أربعون . .
طافية على الوقت
أربعون زجاجة مهشمة
تطعن الذاكرة . . !

الأقلام

القطار

قصة قصيرة

■ بديعة امين

خيل للسيد عبدالصمد ان الدم يوشك ان ينبجس من شفته السفلى لشدة ماضغط عليها باسنانه وهو يجاهد لكيما يحول دون ان يفلت من بين شفتيه سؤال كاد ان يمزق طرف لسانه وهو يشهد مفتش التذاكر يفتح باب العربة للمرة التاسعة او العاشرة، ويشرع باداء واجبه، بهمة كبيره، للمرة التاسعة او العاشرة: قضم تذاكر المسافرين. كان يشعر ان تلك الرغبة اللحوح في السؤال لم تكن غير اعلان طبيعي عن قلق بدأ يغزو رأسه بصورة بدت له سابقة لأوانها، او ربما غير اعتيادية. وهو وضع لايحب ان يجد نفسه فيه. ومع ان شعوره ذاك كان سليماً تماماً، ومع انه كانت هناك فترة من الزمن تقارب ثماني عشرة ساعة بينه وبين موعد الامتحان الذي يقصد المدينة الكبيرة من اجل ادائه للحصول على وظيفة، ومع انه كان متأكداً من ان الوقت المتوفر لديه حتى ذلك الموعد يتيح له ان يتناول وجبة طعام في احد مطاعم المدينة بعد سفر طويل؛ الا ان احساساً بالضيق بدأ يتسلل الى نفسه مهدداً توسله بالصبر والحكمة بالنفاد. فعقربا الساعة كانا يدوران في حركة منسجمة مع دورة الارض حول نفسها ومع حركة الكون كله.. وها هما يعلنان للمرة التاسعة او العاشرة ان الزمن قد تجاوز موعد بدء الرحلة منذ وقت ليس بقصير والقطار لم يتحرك مخاوف مبهمة راحت تعصف برأسه كريح سموم. لقد سمع باذنيه الاثنتين صفارة القطار تعلن موعد بدء الرحلة.. وقد سمع تلك الصفارة اكثر من مرة... انه واثق من ذلك.. وهو واثق ايضاً انه لم يكن يعاني من اي خلل او مرض في اذنيه او في واحدة منهما.. كان الصفير ينطلق في الجو مرة.. ومرة ثانية ثم ثالثة يعقبها صمت.. ثم يعلو الصفير مرة.. ومرة ثانية فثالثة، ثم يحل صمت جديد، تمزقه، بعد لأي، ثلاثية ثالثة فرابعة فخامسة والى مالا نهاية. ومع كل انطلاقة يخفق في صدره آمل قضى العمر في انتظار ان يلقاه: وظيفة تؤمن له راتباً شهرياً يجعل بامكانه ان يعيش. وان يحلم ايضاً. لكن امله ذاك سرعان ما كان يخبو تحت وطأة السكون.

تطلع في عيون المسافرين.. احساس كذاك الذي كان ينهش صدره كان يرتسم في الحدقات... هكذا تصور الامر.

وتنطلق في الجو متتالية الصفير الثلاثية... يتمزق الصمت.. ويخفق الامل من جديد: «اخيراً سيتحرك القطار».. لكن السكون يعود من جديد.. لا حركة هناك ولا اهتزاز.. فالقطار لا يتحرك.. وتلتقي عيون المسافرين، في سؤال صامت يفضح قلقاً اخرس. ويعود الى نفسه:

«أيفقد هذه الفرصة ايضاً؟ لا.. لا يمكن. ماذا سيفعل لو أنه فقد هذه الفرصة ايضاً؟ انها النهاية..» وقبل ان يضيع في تلك النهاية، تباغته متتالية الصفير الثلاثية من جديد.. وتنفتح باب العربة لينزلق من خللها مفتش التذاكر بكرشه الكبير... ويعلو صوته رتيباً: «تذاكر.. تذاكر.. تذاكر». وتمتد يد السيد عبدالصمد الى جيبه.. تخرج التذكرة فتلتقطها يد المفتش

لتنقض عليها دون رحمة الة القضم الصغيرة . . فينفتح فيها جرح اخر . قبل ان تستقر مستكينة في جيب السيد عبدالصمد من جديد .

في تلك اللحظة انتابت السيد عبدالصمد رغبة قوية في ان يطلق سؤاله الحبيس . وحين رفع عينيه الى وجه المفتش وهو يهم بطرح السؤال ، شعر كما لو ان قوة خفية امسكت عليه القدرة على النطق . كان وجه المفتش متجهماً بشكل يثير الرعب فيما بدا رأسه الاصلع وكأنه كرة حمراء منفوخة نبتت عليها قباب متناهية الصغر من العرق . «كز» السيد عبدالصمد «على اسنانه» ، فيما راحت عيناه تسوحان في وجوه المسافرين . كان الصمت يتدفق صارخاً من العيون . . . وحين غادر المفتش العربة ، استجمع السيد عبدالصمد مابقي لديه من جرأة والتفت الى المسافرين سائلاً اياهم بتردد واضح :

ـ إ . . اخـ . . . اخوان . . الا ترون ان القطار لم يتحرك ، مع ان . . .

وقبل ان يتم سؤاله ، انطلقت من أفواه المسافرين جميعاً ، ومرة واحدة ، عاصفة من :

ـ أجل . . . أجل . . .

ـ «لابد ان يكون هناك خلل مافي القاطرة» . قال احد المسافرين بعد ان هدأت عاصفة اجل . . . اجل .

فرد آخر :

ـ اخي اي خلل . لقد اعلنت الصفارة بدء الرحلة ، لا أدري كم مرة . . عشر . . عشرين مرة ، دون ان يتحرك القطار . فلو ان هناك خللاً في القاطرة ، لم تطلق الصفارة؟

ومن بعيد وجد مسافر مسن ان عليه ان يسهم في الحديث :

ـ بل اظنه قد تحرك . لقد رأيت قطارنا وهو يمر بقطار اخر .

فعلق السيد عبدالصمد قائلاً :

ـ كلا . . كلا . ان القطار الاخر هو الذي مر بقطارنا .

فرد الشيخ وهو يرفع يمناه مشيراً لعينيه :

ـ والله يابني اني رأيت ، بعيني هاتين ، قطارنا وهو يتحرك .

فسأله السيد عبدالصمد :

ـ رأيت قطارنا يتحرك ام احسست به؟

اجاب الشيخ :

ـ بل رأيته وهو يتحرك .

فرد عبدالصمد :

ـ لا ياعم . . ان قطارنا لم يتحرك . . كنت تنظر الى القطار الاخر ، وكان ذاك القطار هو الذي يتحرك ، فتصورت ان قطارنا هو الذي كان يتحرك .

تأمل الشيخ السيد عبدالصمد بارتياب . . فسأله هذا :

ـ حسناً ياعم ، هل أحسست ، حين رأيت قطارنا يتحرك ـ هل احسست بحركة . . باهتزاز . . باندفاع . . بأي شيء من هذا القبيل؟!

عقد الرجل المسن مابين حاجبيه وهو يحاول ان يتذكر شيئاً من هذا القبيل : حركة . . . اهتزاز . . اندفاع . . ثم قال :

ـ والله لا أدري ماذا اقول فأنا اعاني احياناً من رجفة عصبية ، قال الطبيب انها ناشئة عن صدمة عنيفة تعرضت لها في زمن مضى . واحياناً تختلط على الامور فلا استطيع ان اميز ما اذا كانت الرجفة التي احس بها احياناً ناجمة عن حالتي المرضية ، ام عن حركة قطار ام سيارة ام عربة يحدث ان اكون راكباً فيها . . او حتى عن زلزال يهز الارض .

وهنا انبرى مسافر اخر مشاركاً في الحديث :

ـ اظن ان من الافضل ان نسأل المفتش حين يعود لقضم التذاكر مرة اخرى ، مالذي يحدث في هذا القطار؟

فسأل اخر :

ـ وهل تظن انه سيعود ليفعل ذلك؟

اجاب الاول ضاحكاً بسخرية واضحة :

ـ اظن ان عملية القضم لن تنتهي مالم يحل المفتش على التقاعد .

ساد العربة جو من المرح ، لم يكد يمنح المسافرين شيئاً من الارتياح النفسي ، حتى بددته ملاحظة ابداها مسافر ثالث . قال :

ـ لكن حال المفتش لا تشجع على السؤال . انه عبوس جداً .

ـ «صحيح» اجاب الاول «لكن . . يجب ان نعلم مالذي يجري . هل نحن مسافرون ام لا!» .

ـ واذا تصرف بشكل عصبي . أو ، لنقل ، بصورة غير لائقة؟!

وهنا انبرى الشيخ قائلاً:
ـ في هذه الحالة يمكننا ان نعتذر له، ونقول له اننا نشعر بقلق كبير، واننا فقط . . .

وقبل ان يتم الشيخ مايريد قوله، انطلقت صفارة القطار تعلن ثلاثاً ان الرحلة ستبدأ.

وتلاقت عيون المسافرين. وقبل ان يبدر عنهم مايفصح عما هم فاعلون، انزلقت باب العربة، واخترقها رأس المفتش اولاً وهو يستقر محمراً فوق جسد ممتليء باللحم وبكمية هائلة من الشحوم التي تعيق حركته وتسبب له مضايقات كبيرة في فصل الصيف والشتاء على السواء. وقبل ان تنطلق الصيحة المعهودة «تذاكر»، كان السؤال الحبيس قد انطلق من بين شفتي السيد عبدالصمد وهو يمد بالتذكره الى المفتش حين اقترب هذا منه:
ـ أخي . . هلا قلت لي ماذا يحدث في هذا القطار؟!
ـ ماذا يحدث؟!
كرر المفتش السؤال باستغراب ودهشة.
ـ أجل. ماذا يحدث؟ ان القطار لم يتحرك حتى الان . . .
ـ لكنه سيتحرك فوراً . . الان.
ـ لقد اعلنت الصفارة بدء الرحلة للمرة . . لا أدري كم: العاشرة او الحادية عشرة او العشرين. وها انت تقوم بقضم التذاكر للمرة العاشرة او الحادية عشرة او العشرين، حتى ان موضعاً لثقب جديد لم يعد قائماً فيها . . ونحن مانزال في الموقع نفسه . . في المحطة نفسها.
ـ كلا . . كلا هذا غير ممكن . . غير ممكن ابداً. ان العالم يسير . . . والزمان يسير . . والقطار يسير».
قال المفتش.
فعلق واحد من المسافرين:
ـ صحيح ان العالم يسير والزمان يسير . . لكن قطارنا صامد لا يتحرك ولا يسير!

ارتسم على وجوه المسافرين ظل ابتسامة باهتة، فيما جعل هدوء المفتش السيد عبدالصمد يشعر بمزيد من الجرأة والاطمئنان، فقال:
ـ حسناً. انظر التذكرة، واحص عدد الثقوب التي فيها.

وقف المفتش يتطلع في السيد عبدالصمد وقد فغرفاه . . فهو يقوم عادة بقضم التذاكر مرة واحدة فقط عند بدء الرحلة. وهو يفعل ذلك بعد ان تنطلق الصفارة الثالثة. وعلى حين غره انفجر المفتش في ضحكة غير مرتقبة. كان المسافرون ينظرون بدهشة الى المفتش ويتبادلون نظرات مشحونة بالتساؤل، حين انبرى المفتش يقول بعد ان توقف عن الضحك:
ـ ان هذا غير ممكن . . غير ممكن ابداً، فأنا ابدأ قضم التذاكر بعد ان اسمع الصفارة الثالثة. ولا اثقب التذاكر غير مرة واحدة. لقد مضت عليَّ ثلاثون . . خمس وثلاثون . . بل سبع وثلاثون سنة، وانا اقضم التذاكر مرة واحدة كل يوم . . . مرة واحدة بعد ان اسمع الصفير الثالث.
فقال السيد عبدالصمد وهو يشير الى تذكرته التي كانت مستقرة بين سبابة وابهام المفتش المنتفختين:
ـ حسناً . . احسب عدد الثقوب.
راح المفتش ينظر بامعان في التذكرة وقد انعقد مابين حاجبه وضاقت عيناه حتى بدتا اشبه بشقين افقيين . . قرَّب التذكرة من عينيه ثم ابعدها عنهما دون ان يبدو عليه انه قد اكتشف شيئاً جديداً، وهو يردد بصوت هامس وكأنه يحدث نفسه: «غير ممكن ابداً . . ابداً . . لا بد ان يكون هناك خطأ ما. فالقطار لا يمكن الا ان يتحرك . . وهذه . . هي المرة الاولى وانا اثقب التذاكر . . والقطار سيتحرك بالتأكيد كعادته في كل يوم منذ ان دخل ارض الوطن . . واذا كان المسافرون يتصورون انني قد قمت بقضم التذاكر اكثر من مرة، فلا بد انهم متعبون جداً. انهم واهمون . . واهمون».

ثم رفع راسه وراح يتطلع في وجوه المسافرين حين داهمته ضحكة واهنة مقتضبه. اما المسافرون فكانوا يتبادلون نظرات حائرة وترتسم على وجوههم ظلال ابتسامات وجلة، متسائلة، سرعان ماختفت، حين كف المفتش عن الضحك ليقول:
ـ اخوان: انا لا يمكن ان اخطيء . . فحالما اسمع الصيحة الثالثة اشرع بممارسة عملي. ولا اقوم بهذا العمل غير مرة واحدة طيلة الرحلة بالنسبة لكل مسافر. ثلاثون عاماً . . بل سبعة وثلاثون عاماً وانا افعل هذا . . ثقوا ايها السادة.

ابتسم السيد عبدالصمد ابتسامة خفيفة لا تكاد تلمح اذ مرت بذهنه صورة «الجرس والكلب. . وبافلوف».

واذ كان السيد عبدالصمد يسوح في افكاره بعيداً. انبرى احد ركاب العربة موجهاً الحديث للمفتش:

ـ حسناً. لقد تطلعت طويلاً في التذكرة، فكم هو عدد الثقوب الموجودة فيها؟

اجاب المفتش؟

ـ اتريد الحق؟ لا أدري. انني لم أر فيها اي ثقب. لكني افترض انه لا بد ان يكون هناك ثقب واحد. . . ثقب واحد فقط.

اتسعت عيون المسافرين جميعاً، ثم التقت ببعضها الاخر بذهول بعد ان غادرت وجه المفتش، ثم عادت لتستقر عليه متسائلة بصمت.

كان المفتش حائراً. وراح بدوره ينظر في وجوه المسافرين واحداً بعد اخر، ثم قال بارتباك واضح:

ـ ماذا؟ ماذا حدث؟ هل اسأت لاحد منكم؟

وهنا انطلق احد المسافرين متسائلاً بغضب مخنوق:

ـ انها لمهزلة حقاً. الا ترى كل هذه الثقوب، ام تظن اننا مصابون بالعمى جميعاً؟

وقرّب المسافر تذكرته من عيني المفتش الذي ارتد الى الوراء بفزع وقد ظن ان التذكرة ستخترق احدى عينيه، ثم قال:

ـ استغفر الله. . استغفر الله. . ارجوك لا تغضب فأنا ماقصدت ذلك والله. . انما انا لا استطيع الرؤية بدون نظاره.

ـ ولماذا لا تستعمل نظاره؟

ـ لقد تحطمت.

ـ ولم لاتصنع لك نظارة جديدة؟

لم يجب المفتش. ظل صامتاً لبرهة وكأنه يحاول ان يتذكر شيئاً منسياً ثم قال بتؤده:

بعد ان تحطمت نظارتي القديمة ـ وانا ماازال اتذكر متى حدث ذلك على وجه الدقة والتحديد ـ الفت منظر كل الاشياء: المقاعد. . الممرات. . الابواب. . . النوافذ. . الخط الحديد. . والقطار وهو يروح ويجيء بين محطتين لا جديد فيهما.

صحيح ان الرؤية تبدو مشوشة والصورة غير واضحة الا انني ارى. . . فما حاجتي بنظارة لا ارى بها شيئاً جديداً؟ ثم انني مصاب بنسيان شديد. ما ان أرى شيئاً او افعل شيئاً حتى انساه. فما حاجتي بنظارة لا ارى بها غير ما انساه فوراً؟!

وجوم ثلجي حل في العربة، فيما استقرت التذاكر المقضومة في الجيوب يشيعها صمت قطعه سؤال فضولي لم يستطع احد المسافرين ان يغلق عليه فمه:

ـ قل لي بربك، متى تحطمت نظارتك؟

ـ آه. . متى. . متى. كان ذلك منذ وقت طويل لكنه يبدو وكأنه مايزال قائماً في زماننا هذا. . كان ذلك حين تشاجر اخي الاكبر مع ابن جارلنا. . كان هذا الجار قد حل في حينّا على غير رغبة منا، ولم تنفع كل المحاولات والوساطات في ابعاده عن حينّا. كان يدفع كثيراً ـ كما يقال ـ لاصحاب الدار. لقد استمر ذلك الشجار عدة ايام. . اظنها ستة ايام. . اجل. . اجل. . ستة. . ستة ايام تحطم خلالها كل ما كان لدى اخي الاكبر من وسائل العراك. . من عصي وحجاره وسهام طائره. . وكل شيء.

اما انا فقد قبعت في ركن بعيد ارتجف خوفاً من ان يمسني سوء. . ومع انني لم اشترك في العراك الا ان حجراً مما كان يرميه ابن جارنا العاق على اخي اصاب نظارتي فتحطمت.

كان العرق يتصبب بغزارة شديدة من جلدة رأس المفتش. من وجهه. . من رقبته. . ومن كل مسامة من مسا مات جسده وهو يستعيد ذكرى تلك الايام الستة بانفعال شديد وكأنه قد خرج من تلك المعركة للتو. . .

*****

طوابير من النمل كانت تزحف في اطراف السيد عبدالصمد لطول مامكث جالساً في القطار. ومع الخدر الزاحف خيل له ان الدم قد تجمد في عروقه، فيما استحالت ساقاه الى سبيكة صلدة من الرصاص. فكر ان يتمشى قليلاً قبل ان يقرر القطار الرحيل. نزل من العربة وراح يسير باتجاه صاعد نحو مقدمة القطار. وحين اقترب من القاطرة تسمر في مكانه. . اتسعت عيناه حتى كادت

حدقتا عينيه ان تخرجا من محجريهما. كانت القاطرة تقف في وضع متعامد مع طابور العربات. وكان سائق القطار يمسك بالمقود وقد اكتسى وجهه بحمرة شديدة الامتقاع تحت سيول من العرق. كانت عجلات القاطرة تدور حقاً.. والقاطرة نفسها كانت ايضاً تسير... ولكن.. ما ان تصطدم العجلات بخطي السكة الحديد حتى تتوقف القاطرة عن الحركة بعد هزة عنيفة، محدثة جلجلة مدوية. وحين تتوقف القاطرة عن الحركة، بعد ان تقطع متراً ونصف المتر او مترين، يضغط مساعد السائق زر الصفارة ثلاث مرات، فينطلق عويلها في الفضاء ثلاث مرات متتابعات.. ويبدأ السائق عمله من جديد، وتسير القاطرة، لكنها تسير، هذه المرة، الى الوراء. وحين ترتطم العجلات بخطي السكة الحديد من جديد، تتوقف القاطرة بعد هزة عنيفة وجلجلة تتصاعد اصداؤها في السماء البعيدة. ومرة اخرى يضغط المساعد زر الصفير ثلاث مرات متتاليات.. وينطلق الصفير حزينا ثلاث مرات متتاليات ايضاً. وما ان تموت اصداء الصفير الثالث حتى يشرع السائق ومساعده بعملهما في جديد..

تسير القاطرة الى امام. تقطع مسافة متر ونصف المتر او مترين.. ترتطم العجلات بالخطين الحديدين فيعلو في الجو هدير يشق السماء «بم..». تتوقف القاطرة بعنف.. تهدأ قليلاً ثم يعلو الصفير ثلاث مرات. تسير القاطرة الى الوراء.. ترتطم العجلات بالخطين الحديدين من جديد. تتوقف.

يعلو الصفير ثلاثاً.. فتسير القاطرة من جديد لترتطم من جديد: «بم...». وتتوقف. صفير. امام.. بم.. وقوف.

صفير.. وراء.. بم.. وقوف.. صفير.. امام.. وقوف..

صفير وراء.. وقوف.. مكانك راوح.. امام.. وراء.. امام..

وراء.. بم.. بم... بم... فيما تروح الة القضم الصغيرة تقطع اجزاء جديدة من التذاكر مع كل ارتطام... وطابور العربات يقف هناك بحمله من المسافرين في انتظار ان تبدأ الرحلة.. وجيوش من النمل تزحف في اطراف المسافرين.

* * * *

عاد السيد عبدالصمد الى العربة. حمل حقيبته الصغيرة.. وغادر القطار سيراً باتجاه الافق.

كانون اول ١٩٨٥

في أعدادنا القادمة

■ قصص

سليل المياه ـ لطفية الدليمي

يوم من ذهب ـ عائد خصباك

في دغل العتمة ـ عبدالرزاق المطلبي

حلم الناي ـ هرمان هسه ـ ترجمة فؤاد كامل

قصة تافهة جداً ـ حسونة المصباحي

■ قصائد

قصيدتان: محمد آدم

المساء أيضاً: زاهر الجيزاني

حوارية الغريب: إبراهيم نصرالله

■ دراسات

تطور البناء وأدواته في الرواية العراقية شجاع العاني

■ كتاب العدد

أسلحة الليل ـ فيركور ـ رواية قصيرة ـ ترجمة بكر الحلو

اعطني اصطلاحا اعطك منهجا
او
هبني منهجا اهبك اصطلاحا

د. سعيد علوش

يظهـر لاول وهلة من خلال العنـونـة، شبـه بلاغة للتكرار (١) وهي بلاغـة تتـوخى تضمين اقنـاعيـة، وفرض اطروحة، كما انها تعلن عن مأزق للثنائية القطبية، التي تسيطر على اغلب التحاليل ـ المثالية السلبية او المثالية الايجابية ـ.

والاهم من هذا او ذاك، هو سيمياء العنونة، تستدرج القارىء المتـوهم، إلى بنيـة إلتبـاسيـة، تفتـرض من جهة، إثارة جدالية ـ ايديولوجية ـ او من جهة ثانية بعداً جدليا ـ علميا ـ.

وهكـذا ترانـا حبيسي ثنـائية مقيتة، ونظرية لعب أدبية، تقودها بلاغة التباس معجمية، تندرج تحتها بنية تضاد، يقودها مد عنيف بين كلمتي: جدل وجدال.

فأيهما يحسم في الامر، هل هو الجدال الايديولوجي العنيف؟ ام الجـدل العلمي العنيـد؟ يلاحـظ للقـارىء المتـوهم، أننا بدل التـوضيـح، وكسـر حصـار الثنـائيـة، لانزيد سوى توغل في هذه الاخيرة، فقد نعتنا الايديولوجي بـ (العنيف) والعلمي بـ (العنيد)..

فهل الامر، لايعدو مجرد صدفة؟ وماذا لو إستبدلنا حد الواحد بالاخر، وقلنا العنف العلمي، والعناد الايديولوجي، وهو إستبدال لايقلب الامور على رأسها، بل يعمق امكانية التبادل، وإيجاد حد ثالث، خارج مانـويـة (النـور / الظـلام ـ الخيـر / الشر)، ليصبح بذلك، العلمي والايديولوجي معا، ملازمين للعنف والعناد معا.

وهكذا نستخلص من الطرح السابق إحتياطا، من الانجراف وراء بنيـة التضـاد والالتبـاس، فالاصطـلاح والمنهـج في عنـونتنـا، لايتضـادان، ولايتكـامـلان فقـط، بل يتقـاطعـان ويتـداخـلان، ويتساقطان على بعضهما.

فالتثنية من هنا ليست مجالا للمزايدة، بين الابيض والاسود، لان الواحدة تتم من خلال العنونة، على اساس الاخذ (اعطني / اعطيـك ـ هبني / أهبـك)، والتـلازم العضـوي الموجود بين أداة (الاصطلاح) ومفهوم الاجراء (المنهجي)

فنحن لانتوخى من مناقشتنا هاته، البرهنة او الدفاع او الاقناع، بقدر ما نريد تحليل ظاهرة البلاغات التي تتوخى الترويج لما هو موجود ومتعارف عليه، والسكوت عن كل مالايعلم ولايدرك.

ويكاد يكون الرفض والقبول الحافز الاساسي، في التعامل مع المنـاهـج والاصطـلاحـات، فلمـاذا نقبـل بالمنهـج، ونـرفض الاصطلاحات، ونقبل بالاصطلاحات ونرفض المنهج؟

لماذا إذن هذه التجزيئية في الوحدة التي لاتقبل غير العضوية؟

هل الاشكال في الاشكال؟ في الكلمات ام الاشياء؟ في اللغة الطبيعيـة أم الاصطنـاعيـة؟ إننـا نجد في دكاكين الجزار والحلاق والاسكافي ـ على التوالي ـ الموسى والمقص والمخرز!

ولايختلف الناقد عن اي محترف، اذ لابد من توفر على الادوات والمفاهيم الاجرائية، بل انه مطالب اكثر مما مضى، وأكثر من غيره من الادباء - مبدعين ومؤرخين كانوا - بتوفره على (الرصيد الثقافي الاضافي) فـ (الجعجعة ولاطحين) لن تقود إلى غير الوظيفة اللغوية.

ولتلافي معالجة الاصطلاح والمنهج خارج حقليهما، فإننا نقترح وضعهما وموضعتهما ضمن إشكالية في (التقاليد الادبية) و (المواضعات الثقافية). وبطبيعة الحال فإن الاشكالية تضعنا امام طبيعة مواضيع ذات أحكام. تحتمل صدقها. كما تعني تطارح قضايا، تتفرع الى مناهج واختصاصات متغايرة، يبحث المنهج فيها، عن الخاصية الاسلوبية في اللغة الادبية في عصر ما، وهو إما (منهج إرجاعي) ينظر الى معالجة اللغة الادبية في عصرها. أو فيما يلحق بها من العصور، عبر شاعرية نفس اللغة. وإما (منهج إسقاطي) يتتبع مايسقطه الاستعمال من خاصيات اسلوبية على لغة الكتابة.

من هنا تتوفر للدراسات الادبية المناهج النوعية، التي لاتقل عقلانية عن مناهج علوم الطبيعة، او العلوم المحضة، وهكذا يكون الاصطلاح ضمن هذه الدائرة الهرمنوتيكية أداة كل اشكالية ومنهج، لذلك يبدو تاريخ النقد أحيانا، كما لو كان نزاعا حول المصطلحات، ومواجهة لتعقد الظواهر الادبية، وتغيراتها، بعدد ثابت ومحدود من المصطلحات القديمة، أي أنها تبدو كقراءة جديدة برصيد ثقافي جديد.

ومن منظور هذه التعريفات التجزيئية، لمحور إشكالية المنهج والاصطلاح، يستحيل في نظرنا التطرق للموضوع، دون موضعته في سياقين ضروريين، مما (التقاليد الادبية) و (المواصفات الثقافية) لأن لكل عصر وجيل ريادة ما: أي إشكالية منهجية، ذات إصطلاحات نقدية معينة.

فماذا يعني إصطلاح (التقاليد الادبية) إذن، من هذا المنظور؟

إنه بدون أدنى شك ممارسة تحقق (الحس الاقصى) في (الحس المشترك)، وترسيخ لقواعد وعادات، تجاه أسلوب أو مدرسة أدبية ما، وهو يعمل بذلك على الترويج لذوق يسود فترة ما، وقد يتعداها إلى غيرها.

من ثمة، تتقاطع (التقاليد الادبية) مع (المواضعات الثقافية)، التي تظهر كصياغات جديدة لجملة من الاتفاقات والعقود الضمنية، التي تخول لافراد مجموعة سوسيو - لسانية، تكوين حس (مشترك)، يخضع لسنن لغوية، تمتلك الحد الادنى من الحس المشترك.

وهكذا تكرس التقاليد الادبية للثوابت الادبية، بينما تعمل المواضعات الثقافية، على تغير هذه الثوابت، وإخضاعها لشروط ومستجدات الحياة العقلية والشاعرية.

فعندما تصبح التيارات القديمة موضعا للشك، بظهور إرهاصات التحديث، فإن الاهتمام ينصب بشكل تلقائي، على جدل الاصطلاحات، ليصنف بعضها في اطار الاصطلاحات الميتة، والاخرى في إطار الاصطلاحات الممكنة.

لذلك فلا غرابة ان نصادف اختلاف النقاد، حول دلالة الاصطلاح النقدي، وإشكالية المنهج الواحد، ولايعتبر هذا الاختلاف عديم الدلالة، بل يبرهن على غنى الاداة الاجرائية والرؤية المعرفية.

كما ان علينا ان ندرك بان الاصطلاح النقدي، لايمكن ان يحيط إلا بشكل تقريبي، بسلسلة من العمليات العضوية والتواصلية، ولهذا لايعني النقد المعاصر شيئا إن لم يكن يعني إدراك المصطلح النقدي لاشكالية منهج ما. مما يفترض صرامة لغوية، تحول دون سقوطه في الانطباعات الهشة.

ومن هذا المنظور، مانظن حرص نقاد الادب، على إثقال مصطلحاتهم النقدية، بعبء الاقواس، والعوارض، والحواشي، والترجمات، من قبيل التضييق، لأن هذا العمل يعيد على

القاريء، وعلى الكاتب، في نفس الان، الشيء الذي يقحمنا في سلسلة من التأويلات التي تفترض تتبع تطورها التاريخي، وتحليل مغزاها النقدي، كشرط لتحقق المنظور الصحيح، والتحكم الأمثل، في أي بحث أدبي، يتوخى الدقة البالغة، مما لايمنع التغيرات الاستراتيجية للمصطلحات النقدية والاشكاليات المنهجية، من التعرض للاختبارية، والظرفية، والمقصدية: أي لكثير من «التشويش»، اي، كذاك الذي يشير اليه السيوطي، في كتاب المزهر، متسائلاً: «هل الالفاظ موضوعة بازاء الصور الذهنية - أي الصور التي تصورها الواضع، في ذهنه، عند إرادة الوضع - أو بأزاء الماهيات الخارجية؟ (. . .) فان من رأى شبحاً من بعيد، وظنه حجراً اطلق عليه لفظ الحجر، فاذا دنا منه وظنه شجراً، أطلق عليه اسم الشجر، فإذا دنا منه وظنه فرساً، أطلق عليه إسم الفرس، فإذا تحقق أنه إنسان، أطلق عليه لفظ الانسان، فبان بهذا أن إطلاق اللفظ، دائر مع المعاني الذهنية، دون الخارجية، فدل على ان الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي». (السيوطى ١، ٤٢)

ويظهر من خلال السيوطى، على ان العالم يتحدد اساسا كعالم معنى، إذ لايمكن نعته كذلك، الا اذا كان يدل على شيء ما، ومن هذا المنظور يجد الاصطلاح النقدي، وإشكالية المنهج، قاسمهما المشترك في العلوم الانسانية التي تتسائل عما يدل عليه إشكال الواحد وإشكال الاخر.

ولمناقشة هذه القضية، لابد من إعتبار المفهوم كفضاء لتموضع المعنى، ومن هنا يتحدد الاصطلاح كمحاولة لوصف عوالم الكيفيات المحسوسة.

ويكمن الهدف الذي تقترحه المصطلحات، في جمع المستويات المفهومية الضرورية، والكافية لوصف لغة أدبية ما، وهو مايخلط موضع الدراسة بادوات هاته المدرسة. ويسمح هذا الفهم بتحديد تعريف الاصطلاحات، وتكوين مبدأ بابعاد عامة، يفترض التمييز بين اللغة العلمية، واللغة غير العلمية، ودور الاجيال من نقاد الادب ومؤرخيه، في تكوين مجموعة من التعريفات المنسجمة. من ثمة. تصبح شروط وجود الاصطلاحات العلمية، والمناهج الادبية، مرهونة بتجميع علائق وافتراضات متبادلة بين اللغتين الواصفة والموصوفة.

ويظهر ان اول مفهوم لبناء عنصر الاصطلاحات، يدرك إختلافات تعني الاحاطة على الاقل بمصطلحات واشياء متزامنة وآنية.

ولايعني الاختلاف هنا إعاقة للعلائق بين المصطلحات، مادام ظهور هذه الاختلافات يعتبر شرطا ضروريا لوجودها، كنظام علامات، بقدر ماتعني تجميع بنيات ومعاني، لان الاصطلاحات النقدية، ليست مجرد قوائم وافية، أو غير وافية لمختلف العناصر المفهومية، بل هي كذلك نظام رمزي خلاق، كثيراً ماينفلت من المعلومات الاختبارية.

وبما ان كل إشكالية منهجية، تعتبر نظاماً، فهي تثبت مصطلحاتها النقدية على مقياسها. ولانعتقد ان أحداً من مؤرخي ونقاد الادب العربي المعاصر، يختلف حول غنى التداخل الاسلوبي بين الادب العربي الحديث، والآداب الاجنبية، وهو تداخل يسمح بالالتجاء الى ظاهرة الاستعارة اللغوية الكونية، التي تعود اليها جميع اللغات، لتنمية فراغات لغاتها الطبيعية والاصطناعية على السواء، الشيء الذي يتعدى حدود وضع قوائم بالاصطلاحات النقدية، الى وضع دراسات أجتماعية وسياسية وفلسفية وتاريخية، تساعد على إظفاء الشرعية على الاصطلاحات والمناهج معا.

ويظهر ان تقويم اللسان العربي، في المجامع اللغوية، والقائم على مبدأ (قل ولاتقل) قد أخذ يتقهقر امام إبداعات المبدعين العرب - على سبيل المثال لاالحصر - التي انخرطت في وضع معاجم إجتماعية وثقافية وأدبية، فاقت فيها جهود مكاتب

التعـريب وتنسيقـه، في العـالم العـربي، حيث قصـرت بهـذه المؤسسـات نشاطها على حل مشكل الاصطلاحات، وضاع منها ضمان شيوعها. فماالذي انجز طوال قرن ونصف من النهضة العربية؟

يظهر ان اللساني كالناقد الادبي كانا يرجعان الى التالي:

١ ـ الرصيد القديم من الاصطلاحات

) قراءة المعنى الاصلي للفظة الاجنبية.

٣) الالتجاء الى الاشتقاقات المناسبة للمفهوم الجديد.

٤) ـ تعريف المصطلحات الاجنبية وإخضاعها للصيغ العربية.

وحتى نبقى في مجـال الادب، نقف عنـد قراءتنـا للانجـازات المعجمية الادبية في الحقلين العربي والغربي، من منظور تخصصهما.

ويـلاحـظ بالنسبة للعنصر الاول ـ ان النهضة العربية ـ فضلت كبـاقي النهضـات الاجنبية ـ ولوج حقل المثاقفية ومسايرة اللحظة التأريخية، التي ساهمت فيها تيارات سوسيو ـ ثقافية وجامعية.

فظهـور الكـلاسيكيـة/ الـرومـانسيـة/ السريالية/ الوجودية/ البنيـويـة/ الاسلوبيـة. عنـد العـرب لايعتبر مجرد إستيراد لفكر غربي، كمـا يحلو للفكـر المؤسسـاتي اعتباره، من منظور جدالية إيـديـولـوجيـة عميـاء. بل هو ظهـور طبيعي لروح «الكليـات الانسـانيـة»، التي تبحث عن حوافـزهـا الادبية والانطولوجية عبر الاجيال والصراعات والمقارنات.

ولاننـا لم نختـران نكـون ضد أو مع، بل في قلب حركـة بكل تنـاقضـاتهـا ـ السلبية والايجابية ـ وجدليتها المادية، كان علينا ان ننطلق من الانتـاج الادبي ونحـو هذا الانتـاج الادبي المعـاصـر، مادامت الحتميـة التـاريخية، هي وحدها المحك الذي بامكانه، فرز الشرعي من اللاشرعي، الاصيل من الوسيط، المروج من المبدع.

وكـل هذه القنـاعـات السـابقة، وغيرها، وجهت خطانا، نحو جرد لمستجـدات الانتـاج الأدبي المعـاصـر، واعتمـاده قاعـدة، لتبرير وجود معجم للمصطلحات.

لقـد أصبـح على قارىء كُتّـاب جيـل طه حسين، أن يستبـدل لغتـه، وأن يختـار بين ولائـه للمحدثين أوللمعاصرين، وهل هي قضيـة إختيـار فقط، إنها تتجاوز حدود الاختيار، لتصبح خضوعا لضـرورات العصـر والانتـاج الجـديـد، والافكيف يمكن قراءة الاعمال التالية:

ـ دون التخلي النهائي عن كتاب جيل طه حسين ـ:

ـ آ ـ البنية القصصية في رسالة الفقراء لحسين الواد.

ـ ب ـ البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي، في حديث عيسى بن هشام، لمحمد رشيد ثابت

ـ ج ـ الاسلوب والاسلوبية لعبدالسلام المسدي.

ـ ح ـ مسألية القصة، من خلال النظريات الحديثة، لرشيد غزي

ـ خ ـ الألسنيـة والنقـد الادبي، في النظرية والممارسة، لموريس أبو ناصر

د ـ نظرية البنائية في النقد العربي لصلاح فضل

ذ ـ ترجمات (النقد والحقيقة) و (درجة الصفر في الكتابة) لرولان بارث

ر ـ أبحاث «توفيق بكار / عبدالفتاح كليطو / أبوديب/ سعيد البستاني

ز ـ المجلات العربية الشبه تخصصية: الاداب الاجنبية / الاداب العالمية / الفصول

ومـع كل هذا. فقـد يحـاول البعض التشكيـك في مشروعية الـدراسـات الادبيـة المعـاصرة، بدعوى تعثرها بين مصطلحات لقيطـة، واقتنـاءات، تتـردد بين التجريبية، والبحث عن الهوية، ممـا يوحي بأن انطـلاقـة هذه الدراسات بدأت متعبة، منذ بدايتها الاولى، إذ أنها لاتستطيع التخلص نهائيا، من أرث أدب المعارك

بين المحدثين، والمحدثين والمعاصرين، كما انها لاتستطيع الاعلان عن قطيعة تامة، أو التبني لاطروحات الادب المعاصر.

ويحوم الشك حول مدى استجابة الاقتباسات عن الاداب الغربية، دون أن يحوم حول دوافع ذلك وكيفياته الاستجابة/ الرفض لطريقة التعامل مع «الكتليات الانسانية»

ومن الطبيعي ان يحوم الشك، حول علمية ولا علمية كل هذا، ومن الطبيعي أن يحوم الشك حول ديمقراطية المعرفة الادبية المعاصرة، وهو مايمثل جوهر الاشكالية.

ولعل الخطورة، كل الخطورة، هي في السقوط ضحية تصنيفية. وتبسيطية الحوار المستحيل، بين الشرق شرق، والغرب غرب، بين من يملكون عقلية الانتاج، ومن يكتفون بالاستهلاك الرخيص.

تقحمنا جل التشكيكات السابقة، في خلط ابستمولوجي، يمزج بين صراعات فاسدة، لثنائيات شكلية، تتحلل من المنهجي والابستيمي، تاركة عمق الاشكالية، لتخوض في الايديولوجية البائسة، والبئيسة لاخضاع الأدبي والمعاصر، الى سلطة مؤسساته، يهمها خلق تبعية الدرس الأدبي المعاصر، الى سلطة مؤسساته، يهمها خلق تبعية الدرس الادبي المعاصر، للتصور المباشر للعالم.

كما تتمثل التهمة الرئيسية، التي تلصق بالادب المعاصر، في خطيئته الذاتية - باسم هذه الذاتية - ينعت الادبي باللاجدية والتشويش على العلوم المحضة، التي توسم بجميع الفعاليات، والخطأ كل الخطأ، هو أولا وقبل كل شيء خطأ العقلية المتعاملة، مع نمط من التفكير والممارسة التخيلية.

لقد كان العالم العربي، ومايزال، مجالا لتجريب ونقلات تتحكم فيها نخبوية وفردانية، لايدعهما الواقع الاجتماعي والثقافي، بشكل مشروع، مما يدفع إلى إجهاض الكثير من المجالات.

ولايفلت مجال الممارسة الأدبية، من إشكالية باقي ممارسات الدروس في العلوم الانسانية، وهذه الموضعة، هي بالضبط، ماحدا بنا، الى توزيع ملاحظتنا، بين حقول متعددة، الشيء الذي يسمح لنا، فيما بعد، بالقاء نظرة، على طبيعة ظهور معاجم المصطلحات الادبية، في العالم المعاصر.

معاجم المصطلحات الأدبية في العالم العربي

آ - معجم المصطلحات الأدبية لمجدي وهبه:

يعد هذا المعجم، من اكثر المعاجم رواجا في العالم العربي، لا لأهميته ودقته، بل لظروف إنتاج لاعلاقة لها بذلك، فقد ظهر في فترة فراغ، لذلك إعتنى أساسا بالمصطلحات الأدبية اولا والفلسفية والاجتماعية والدينية والفنية ثانيا، منطلقا من قناعة مؤلفه حول موسوعية المعارف الانسانية.

لذلك يحدد مجدي وهبة، الطريقة، التي انتهجها كالتالي:

«وضعت المصطلح الانجليزي، فالمصطلح الفرنسي، فالمثال الانجليزي (...)، فالمثال الفرنسي، (...) فتأصيل المصطلحين، في اللغات القديمة (...) وأخيرا المصطلح العربي، يليه الفرح باللغة العربية، يتخلله المثال العربي، كلما إستطعت الى ذلك سبيلاً.

ولقد أطلت البحث عن المرادف العربي، للمصطلح الانجليزي، أو الفرنسي، وكنت كلما أعيتني الحيلة، ألجأ إلى اقرب المصطلحات العربية لهذا المصطلح، مع تنبهي إلى مابينهما من فرق، فاذا عجزت، إجتهدت في إبتكار مصطلح عربي جديد.

ولقد ساعدني على بلوغ هذه الغاية، التأثيرات المتبادلة، بين اللغات والاداب (...) وكان هدفي الرئيسي من هذا المعجم،

أن يكون بمثابة رفيق، لمن يهتم إهتماما خاصا برحلة إستكشاف في الاداب الغربية. . . .) (٢)

نلاحظ أذن من خلال التقديم، تركيز المؤلف على المصطلح، عبر ثلاثة مقابلات لغوية، انجليزية / فرنسية / عربية. . . وثلاث تمثيليات، ابيات شعرية / أمثال/ عناوين كتب

ويخضع ترتيب مفهرسة معجمه لالف بائية أنجليزية، اي ان البحث يخضع لتقليب من اليسار الى اليمين، وهذا الترتيب هو تأكيد على الترجمة لمفاهيم، تستقي معلوماتها، من اعمال الربع الاول للقرن العشرين، وماقبله.

كما يستهدف المعجم، التأريخ للمصطلح، لاالتعامل مع مفهوميته، بالاضافة الى ثلاثة ارباع الحجم، لم تعد قابلة للاستعمال، في قراءة الاعمال الادبية، لاالحديث منها ولا المعاصرة ولاتعني الملاحظات السابقة، في حق معجم مجدي وهبة الدخول في ممارسة الغاء السابق للاحق لفسح مكان للجديد، اي لعملنا، بل إننا نؤمن بترابط تاريخي للانتاجات وتلاحقها.

لقد حاولنا ان نستفيد من تجربة مجدي وهبه، ولكن دون أن يصيبنا منها أي شيء، وهذا لايعني ضرورة إلغائها، مادام هذا الالغاء لن يغير من طبيعة الانتاج المعاصر، كما لايعنني ضرورة الاستغناء عنها، مادام الاستئناس لايسيء، لكنه يوجه نسبيا،

وليس من موضوعنا، نقد أو تقديم هذا العمل، لان ضرورات الخوض في مجال معاجم المصطلحات الادبية، يفترض علينا الاشارة الى ماكان موجودا، وماهو موجود، وان لم يدخل في تقاليد دراساتنا الجامعية، او التعليمية، بحكم ان المصطلحات مفاتيح، لجل القراءات الادبية الجادة. ومن هذا المنظور، نجد بأن مجدي وهبة، يطرح اشكالية المعرفة التاريخية، دون سعي الى توظيفها، في الانتاج الحالي، لا المصري منه، ولا العربي عامة، لاكتفائه بها، بقدر ماتحيله على تاريخ أشكال ميته، لاتخلو من أهمية فيلولوجية، واركيولوجية، إذ تدخل في مجال تاريخ الادب بمعناه الوصفي، وهو شيء يحول تماما، بين القارىء والنص المعاصر، ولانبالغ إذا قلنا بأن إستعمال معجم وجدي وهبه، في قراءة النص المعاصر، غير وارد بتاتا.

وقد يهم الباحثين عن ترجمة مصطلحات ما، ومقابلاتها، ولكنه لايقدم للقارىء المتخصص، الاداة الفعالة، لمرجعية نصية، ونلح على هذه المرجعية، لحيويتها في قراءة النص، الذي يحيل باستمرار، وعلى مراجع الشاهد/ مراجع الكليات الانسانية/ مراجع التخصص/ مراجع الرصيد الثقافي.

ب ـ معجم مصطلحات النقد الحديث لحمادي صمود (٣)

ولايملك معجم حمادي صمود، من المعجمية غير إسمها، لان عدد المصطلحات التي نشرت قليلة، من جهة، ولاتخرج عن المجال البنيوي من جهة اخرى، إلا انها تتسم بدقة التعريف والكيف، ويعترف حمادي صمود نفسه، بهذه الملاحظة التي إسترعت انتباهنا «فليس ما نقدمه معجما، بكل مافي الكلمة من إحاطة وشمول، هو فقط ثبت بأهم المصطلحات التي استرعت إنتباهنا، في مظانها الاجنبية، وفي استعمالاتها المعرفية المختلفة. . .)) (٤)

كما ان مصطلحات حمادي صمود، ليست اهم المصطلحات، بل الاكثر رواجية، في كلية الاداب التونسية، وهو عمل يذكرنا بما قام به باحث آخر في المجال اللساني.

«قصدنا الاعتناء ببعض منازع النقد، في اوربا ـ خاصة في فرنسا ـ في فترة مابعد الخمسينات، وهي منازع بدأت تتسرب الى النقد العربي.» (٥)

ورغم قصر عمل حمادي صمود، ومحدوديته في الزمن والمنهج، فهو يكشف عن وعي نقدي، وتمرس بالنصوص، كما

إتضح ذلك في رسالته الجامعية، وهذا ماحدا به، إلى موضعة إشكالية المصطلح في إطارها الحقيقي، من الانتاج الادبي المعاصر.

«ولم يبق النقد العربي الحديث، نتيجة عوامل متعددة، بمعزل عن هذه التيارات، فهو يحاول جاهدا، تمثل قضاياها النظرية العويصة، المتشبثة، مقبلا على تطبيقها على نماذج من الادب العربي، الا ان ذلك لايزال محتشما، متواضعا، لم يتخط مرحلة الاستكشاف (. . .) على ان هذه المحاولات لم تسلم، ولما تبلغ أشدها، من بعض الخلط والغموض، وقد يكون من أسباب ذلك المصطلحات والمفاهيم، التي بدت لنا أساسية، في وجهة من وجهات النقد الغربي الحديث» (٦).

ويمثل عمل حمادي صمود، علاقة على طريق الاهتمام بأدوات الممارسة الأدبية، كما يمثل علاقة على غياب الاعتقاد، في شرعية مصطلح أدبي، لايمتلك قوته في واقع ممارسة، تستطيع تدعيمه، فهو ١) مصطلح مترجم عن الفرنسية، التي لاتمتلك تمثيلية الادب المعاصر أو المناهج المعينة.

٢) مصطلح يتعرض لانتقائية جامعية، تكشف عن الاهتمام الجزئي والفردي بالقضايا الادبية.

٣) مصطلح لايدعمه الانتاج الابداعي، او التنظيري العربي، بالقدر الكافي، فلا غرابة إذن ان جاءت مقدمة حمادي صمود حسابية بالثغرة التي يخلفها كل عمل من هذا القبيل، بحيث: «لاتستقصي المصطلحات التي جمعناها، كل آثار الاتجاه البنيوي وأعلامه، فقد إقتصرت على كتب يتعلق بعضها بالأسس النظرية الاولى، التي عليها قامت البنيوية» (٧)

تعود أهمية عمل حمادي صمود، إلى تجذره، في ممارسات موزعة، يخوضها جيل من الجامعيين، الذين يزاولون البحث الادبي، في مستوياته الاصطلاحية والابداعية والنقدية.

فالبحث في المصطلحات يأتي لمجدي وهبة، والذي لايدعم شيئا. ويعزز هذا الاتجاه التونسي، أننا نصادف في مؤلف (الاسلوب والاسلوبية) المسدي، ثبتاً للمصطلحات الموظفة في العمل، وهو مؤشر على حس مشترك، لممارسة الجيل الحالي.

جـ ـ المعجم الادبي لجبور عبدالنور:

مرة اخرى، يواجهنا جبور عبدالنور، على غرار مجدي وهبه، بعمل كمي، ساهمت في ترويجه ظروف الانتاج، الخارجة عن ظروف الحاجة العلمية. ومع مقدرة جبور عبدالنور، الموسوعية، والتي أبان عنها (في المنهل) ويبين عنها في (المعجم الادبي)، الا انه لايقدم معجما، يستجيب لمتطلبات الانتاج المعاصر، بل يختزله بتقديم جرد تاريخي، عن تطوراته، في الاداب الغربية، دون أدنى مراعاة لتفتيق الافهام، لان الغاية تلقينية محضة، مع ان الطوية صالحة في اعلان المقدمة،

«ان اتقان علم من العلوم واستساغة المفردات الخاصة به (. . .) قد يكون هدى هذا الكلام في الخاطر، هو الذي استثار الرغبة فينا، وشجعنا في سنوات أربع، على تصفح المعاجم والموسوعات ومطالعة ماتسنى لنا من مصنفات الكتاب ومقالات المجلات، ثم اطمعنا في سكب حصيلة هذه الرفقة الأنيسة، في صفحات متعددة، هي التي تبرزهاا اليوم» (٨).

وحسن النية، التي يعبر عنها جبور عبدالنور، والتي حفزت همته، نحو بحث (المعاجم والموسوعات ومصنفات الكتب)، تلغي من حسابها إعتماد الانتاج الابداعي والنقدي للانواع والممارسات الادبية.

لذلك كان من الطبيعي ان يعتمد على مصطلحات معاجم تقليدية، وبانورامية تاريخية، عن حياة الاداب من جهة اخرى.

فهو يقتصر على عدد معين من المفردات مكتفيا بتعريفات موجزة، متبعا منهج المعاجم المألوفة في التوضيح والايجاز،

والاضافة والتعميق الشائعين في الموسوعة العامة او المتخصصة «وقد راعينا في انتقاء مادته، وصياغة نصه، والتقيد الدقيق بما ارتضيناه من خطة وغاية. وانزلنا في قسمين اثنين.

١) الاول منها بسوق المصطلحات الادبية، أو بالاحرى ما إخترناه منها (. . .) فتتلاقى على صفحاته الفاظ ماتيسر لها من قبل، المثول في المعاجم التقليدية، إما لانها معربة حديثا، وإما لان إشتقاقها القياسي، لم يسبغ عليها هوية معترفاً بها (. . .) وحاولنا قدر استطاعتنا، وضمن النطاق الذي جلنا فيه، والكشف عن اشهر المذاهب والمدارس والتيارات الادبية (. . .)

٢) والثاني يستشرف الانتاج نفسه، ملقيا نظرة بانورامية، وخاطفة على مجموعة من الاداب العالمية (. . .) وقد إقتصر هذا القسم مراعاة للتوازن مع سابقه، على مدى معين من العرض (. . .) والاسلوب المتبع فيه قد آثر التبسيط، وتلمس الخطوط البارزة مكتفيا بتقديم شذرات تاريخية عن حياة كل أدب» (٩).

د ـ مساهمة في دراسة الالفاظ العربية، للنقد الادبي لشارل فيال ومجدي وهبه (١٠)

ويكمن وراء مساهمة المؤلفين إنجاز (مصطلحات الحضارة والسينما)، عند الاول، وبحث في (نقد مقالات الرواية) من جهة، عند الثاني، وكذا اشتراكهما في إنجاز (معجم البلاغة)، الذي اقره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وتعد (مساهمة في دراسة الالفاظ العربية للنقد العربي الادبي) إستمراراً للمعجم الأخير، بروح أخرى، إذ لايتعلق الامر بتفسير المصطلحات الاوربية، واقتراح مقابلاتها العربية، بل بملاحقة المصطلحات في استعمالاتها الفعلية بمصر، وتقتضي العملية تجميع هذه المصطلحات ومنحها مقابلات فرنسية وانجليزية.

وتوضح قراءة النصوص الحديثة عند المؤلفين بأن البلاغة والريتوريك الادبية، لاتزود النظام المرجعي، الذي يحيل عليه النقد الادبي بشيء هام (. . .) إذ غالبا مايعثر على توظيفه أنماط تعبيرية، كلاسيكية في منظور عصري (. . . .).

ولتلافي سوء التفاهم مع القارىء، يعلن المؤلفان بانهما يستهدفان فقط وضع أسس جرد لمصطلحات النقد الادبي.

معاجم المصطلحات الادبية الغربية

وقد حرصنا على عدم اعتبار الجمركية الثقافية، الى توسيع قراءاتنا ـ لتشمل بعض الاعمال المعجمية (١١) على غرار:

آ ـ دليل الطالب الى المصطلحات الادبية (١٢):

وهو دليل يتوخى تقديم توضيح للمصطلحات دون تعليمها، على إقرار تعريف نهائي، لذلك جاء العمل توجيها لمناحي النصوص وآفاقها، وتحدو المعجم، روح تعليمية، تتوجه بالدرجة الاولى الى طلاب الآداب، كالتالي.

«لقد لاحظنا مرات عديدة، حرج طلبتنا، أمام مصطلحات لاتوضح المعاجم (العادية) شيئا منها، بالاضافة الى رغبتهم في التعرف على مصادرها، وفي أي معنى آخر يمكن إستعمالها، وإلى أي مجموع منهجي تنتمي» (١٣).

ولعل حاجة التخصص الى مثل هذا المعجم، هي مايبرر وجوده لان الاستغناء عنه، لايتم الا بعد مدة تحصيل لقراءات وقدرات مفهومية، تحول دون السقوط ضحية التفسير، الفيلولوجي الثابت، ومحدودية المعاجم العامة، هنا تأتي من توجهها الى جمهور واسع، على عكس المعاجم الخاصة، والتي تتوجه إلى جمهور ضيق بغاية تعميق البحث والتأمل في الدرس الادبي.

لهـذا جاء المعجم ـ قريب للمفـاهيم بعيـداً عن الاغـراق في التحقيقـات، وكـان على المؤلف بذلـك ان يقـوم بفـرز لأهمّ الاصطلاحات إذ:

«أظهـر الكثيـر من النقـاد المعـاصرين، نزعة نحو التصنيفات والتـرتيبـات، التي تكـون مصـدر الكثير من المقولات المفهومية والغيـر مدرجـة والتي قمنـا بفرزها (...) في ٢٥٠ مصطلحاً كما انه لايدعي الالمام الموسوعي، بل تسهيل عملية القراءة بالاساس.

ويعـد هذا المعجم مجـرد اداة للعمـل، لاتحليـلا معجميـا، لنـشـاط في أوج تحـولاتـه(...) لذلـك وجـدت مفـاهيم كثيـرة ولـدت ميتة، على واجهة صفحة، دون إستعمـالهـا، ممـا حرمهـا من الـدقة (...) ولايتعلق الامر بتعـريف لمفـاهيم النظـريـة الادبية بطريقة نسقية بل الاسهام في توضيـح بعض المفـاهيم التي نصـادف باستمـرار، في نصوص النظرية الادبية.

وهكذا جاء المعجم مصففا لمجاميع هي:

ـ ١ ـ مجموع مصطلحات فلسفية وانتروبولوجية
ـ ٢ ـ سلسلة إقتباسات عن دروس كثيرة
ـ ٣ ـ بعض المصطلحات القديمة
ـ ٤ ـ بعض المصطلحات الفرويدية. في النقد السيكولوجي

ب ـ المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لاوزوالد ديكرو (و) تودوروف (١٤)

وهو معجم يخضع لتصنيفات مفهومية هي:

آ ـ المدارس
ب ـ الميادين
جـ ـ المفاهيم الوصفية
د ـ المفاهيم الصوتية

وتتنـاول الاولى، تاريخ اللسـانيـة/ النحـو العام/ اللسـانيـات التاريخية/ الكلوسيماتيكية

ـ وتتناول الثانية، الشاعرية/ الاسلوبية/ السيكولسانية/ فلسفة اللغة.

ـ وتتناول الثالثة/ العلاقة / السانتاغم/ البارايديغم/ اللغة والكلام.

ـ وتتنـاول الـرابعـة / الصـوتيـات / اجزاء الخطـاب/ المعنى والمرجع/ الاسلوب.

واهم من كل هذا، هو الحـاق نصـوص تعـالـج المصطلحات الأدبية المعروضة بالمعجم، الشيء الذي لايفصل بين المصطلح ومكوناته في النص والمدرسة والميدان والمفاهيم.

ج ـ معجم النقد الادبي المعاصر لمارك أنجريا (١٥)

وهو معجم انجلو ساكسوني، يلاحق تطور المصطلح الادبي، في التجـربـة الثقـافية، لهذا العالم وأهم مزاياه أنه يقدم المصطلح، ويلحقه بإشارتين:

آ ـ المراجع الاساسية، التي تمثل حقل المصطلح الادبي.
ب ـ المصطلحات التي تتماس /او تتداخل.

ولايتـرتب المؤلف معجمـه مفهـوميـا ـ بل الفبـائيا ـ في شكل مختصـر، يعتمـد النصوص الادبية، التي ظهرت منذ الخمسينات الى حوالي سنة ١٩٦٧.

ويسمـح المعجم، باحالات القارىء، على معطيات توجيهية وغير تلقينية، وهذه ميزة لاتنقل المعجم بتقرير، يعزل المصطلح عن آخـر، بل نلاحـظ شبكـة تداخـلات معرفية، وابستمولوجية، تعبيـر الـوحـدة الضمنية، الى تمفصلات المصطلحات وانتمائها الى وحدات نصية.

ويعمل باستمرار على التعليم ـ على نمط من التطور الداخلي

للغة الاختصاص الادبي، كما ان ميزات هذا المعجم انه لاينحصر في أتجاه واحد، على غرار معجم غريماس أو يتحدد في تصنيف للمدارس والتيارات كما عند (أوزالد ديكرو (و) تودوروف بل يتعامل مع جميع المصطلحات الادبية، كجسم أدبي واحد يحيل على مكوناته بالضرورة

د ـ المعجم العالمي للمصطلحات الادبية للجمعية العالمية الادب المقارن (١٦)

ويقدم (بواسون) للمعجم، خلال مؤتمرات الجمعية العالمية للادب المقارن، لسنوات ١٩٦٤/ ١٩٦٧/ ١٩٧٤. تعليما على تطور العمل، الذي يمتلك روحا موسوعية اذ حدد العاملون في المشروع مادته، لتشمل (٥٠٠) مصطلحا وتعبيرا، في النقد المعاصر، كما قاموا ببذل مجهودات لتجرد الاصطلاحات المستعملة عالميا: فرنسية / انجليزية/ اسبانية/ ايطالية/ روسية/ صينية/ عربية/ يابانية، منذ نهاية القرن ١٨، الى يومنا هذا، وقد خضع تجميع كل ذلك طبقا لمفهومية تعتمد على:

١ ـ مجموعة تمثل مضمونا سيميائيا، واسعا ومتناقضا احيانا. .

(مثال الواقعية/ الشكلانية

٢ ـ ممجموعة ذات غنى سيميائي، لايحول دون تحديدها. . .

(مثال الكتاب / النشر)

٣ ـ مجموعة تقنية، لاتطرح مبدئيا أي مشكل خاص ـ (مثال المسرح/ الدراما)

٤ ـ مجموعة تضم عناصر معجمية وتنتمي الى لغة وأدب معينين (مثال المايكووالنو، في اليابانية) ويقوم مبدأ تقديم المصطلح على عنصرين:

آ ـ الدراسة الجذرية المعرفة

ب ـ التحليل الدلالي للمصطلح مع التعليم على استعمالاته المختلفة وامثلة لها.

جـ ـ التعريف النهائي للمصطلح، وينجزه أحد او مجموعة من المختصين بحسب اهمية المسألة، وقد ساهم في انجازه حوالي (٣٠٠) باحث كما قام بأحصائهم (بواسون) (١٧)

د ـ السيميائية، معجم مختصر لنظرية اللغة لغريماس (١٨)

يستهدف المعجم الى تكوين حقل معرفي عبر نظرية منسجمة، تتويجا للمشروع السيميائي الذي أخذ في الذيوع، منذ الستينات، لذلك كان على غريماس ان يقيم حصيلة التراكمات التي ظهرت في موازاة اللسانيات.

ولتحقيق التوازن بين التوزيع الالفبائي والتنظيم القيمي في المعجم، كان على هذا الاخير أن ينهج طريقة إحالية ـ ذات مستويات متعددة.

ـ تحديد كل مدخل بتعريف موجز، لتلافي التكرار.

ـ يفترض في الاحالات في آخر كل مصطلح، ان تجمع مفاهيم السياق.

ـ إستعمال علامات داخل كل مصطلح للتأثير على تداخل التعاريف.

كما جعل المعجم من اهدافه، تعريف كل مصطلح، عبر ثلاثة منظورات مركزة، مما يسمح بقراءة ثلاثية للمعجم، الذي يمثل عملا جماعيا باشراف غريماس.

يظهر من خلال هذا العرض الموجز لمعاجم المصطلحات، كيف تمتلك المصطلحات النقدية طريقة معقدة كربط نفسها بمحتوياتها الطارئة، حيث ان على نوع ادبي كيفما كان ان يبدل بمحاولة لتعيين النموذج الاسلوبي الذي يندرج فيه، والتعليم على النمط الكتابي، الذي يوضح العلائق التيمية بالاسلوبية بالمنهجية.

ويتبين من ثمة، كيف تتواجه التقاليد الادبية، باستمرار مع المواصفات الثقافية للعرف، الذي يقوم بتطويق الفروق، بين البنيات الاسلوبية والمقاربات المنهجية، مدعما ميثاق المواضعات الثقافية، التي تعمل على تكييف العوامل اللتقنية بالمتغيرات الادبية، وذلك بالتقريب فيما بينها وبين الحوافز الاصلية لفعلها.

ولعل هذا مايفسر خروج الكثير من المبدعين والنقاد الجدد عن بعض التقاليد الادبية ومواجهتها بمواضعات ادبية. كما يمكن ان نلاحظ بان بعض التقاليد الادبية تكاد تكون وقفا على بعض الكتاب دون سواهم..

وهكذا يمكن ان نستلخص بأن الاصطلاحات والمناهج ماهما في النهاية سوى جدلية لتعابير واضحة التناقض، لاعتمادها على قبول مسبق وادراك واسع النطاق، يخضع لتبني سلطة رمزية، يلعب فيها العرف مغزى ضمنيا يوحد بين افرادها، لعدم امتلاكه للوضوح الكامل، ولكونه يؤدي وظيفة، لاتتعرف عليها في حينها، لحد ان التفسير السوسيو - اقتصادي يعجز بدوره عن الالماح بالقيمة الحية لهذا العرف الادبي الذي يحتفظ به احيانا في حالات بنيات فكرية مكتسبة.

ونستلخص في النهاية على ان كل مقاربة منهجية الا وهي كامنة في أغلب الاساليب النقدية، التي تحتفظ بالمبادىء المقبولة على النطاق الواسع، تحت أشكال ذوقية ولياقات اسلوبية جماعية.

لهذا يستحيل الكشف عن منهج ماخارج ادواته ومواهبه وتقنياته وموضوعاته. لذلك كان وراء كل منهج مواهب فردية وتقاليد جماعية تندفع بالتيارات الجديدة الى اختراق خيال القارىء المتوهم الذي يستسلم بسهولة لافتراضات الكاتب الناقد - المتوهم، مادامت المناهج تكون ميزة براعة تقنية وفنية تستأثر بالمنطق والاحساس معا.

هوامش

١ - انظر هرمنوتك النشر
٢ - مجدي وهبه معجم المصطلحات الادبية مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، المقدمة
٣ - حمادي صمود - معجم المصطلحات النقد الحديث / حوليات الجامعة التونسيه ع ١٥ - س ١٩٧٧، ص ١٢٥ - ١٥٣
٤ - حمادي صمود، السابق، ص ١٢٧
٥ - حمادي صمود، السابق، ص ١٢٥
٦ - حمادي صمود، السابق، ص ١٢٧/١٢٨/١٢٩
٨ - جبور عبدالنور - المعجم الادبي - دار العلم الملايين بيروت - ١٩٧٩ المدخل
٩ - جبور عبدالنور، السابق، المدخل.
١٠ - شارل فيال ومجدى وهبه. مساهمه في دراسة الالفاظ العربية للنقد الادبي مجلة (أوليكا) ج ١٧ - ١ - ١٩٧٠

11 - A - vachek J - vocabulaire d - initiation la citigueet a l 'explication litteraire /Ed: Didiee paris 1960

B - Abrams M H. AAGlessary of literature terms, New, York Holt Rimehart and wins 1966

C - Liberman M. et Foster E. E A. Moderon lexicon of literary terms, Glenvien Scott Foresman and CY, 1968

12- James G. tooffe, A. student's Guide to literary terms, Ed: wold Hublishing comp .U. S. A. 1967

13 - James G. taoite lli of. cit. p 20

14 - oswald Ducrot et tzvetan todorov, Dictionnaire encyclopedigue des sciences langage Ed; seuil, 1972

15 - Marc Angeriat, alessalee de critigue litteraire contmporaione, Ed: Hurtnkise, H. M. H. Montreal, canads 1972

16 - Dictionnaire international des termes litteraire, 1979

17 - A - BOISSN, Aapport sur le dictionnaire internaiional des termes litteraires Actes C. A. L. C, 1979

18 - A. J. G. mas et J. courtes, semiotigue dictionnaire raisonne, de la theorie du langage Ed; Hachette, 1979



عزف على وتر القلب

شعر: محمد جميل شلش

١ ـ النَّايْ :

في مَثْنَوي الشيخ جَلالِ الدِّينْ[١]
سَمِعْت قَلباً
مِثل نايٍ، مُتْعَبٍ، حَزِينْ
ذَوَّبَهُ الحنِينْ
لِأَصْلهِ. .
فَآثَرَ الصَّمت على الأنينْ
ولَمْ **يعدُ** كَغَيرِهِ :
مُهَرِّجاً ـ مِسْكِينْ
يَنُوحُ
أَوْيَضْحَكُ
أوبيكى مع الباكينْ



رسم محمود حمد

---

١ ـ الشاعر الصوفي الكبير : جلال الدين الرومي

٢ ـ إلى قلبي الحالِم :

أَيّها القلبُ الذي عَاشَ على نبْضِ المحبَّهْ
وَتَغنّىٰ لِلجَمالْ
أيّها القلبُ الذي كانَ إلَهُ الخَيرِ ربَّهْ
والذي آمَنَ بالحبِّ ـ المحالْ
قُضِيَ الأَمرُ . .
فَدَعْ عَنْكَ مِثالياتِ أَهْامِ الخيالْ
دَعْ خُرافيّاتِ أحلامِكَ . . واسْتَسْلِمْ لِسُلطانِ الهزيمَهْ
وَنَمِ الآنَ على ضِلْعِ الأَسىٰ نَوْمَ بَهِيمَةْ
نَمْ بِعِفَّهْ
وتَوَسَّدْ ـ راضِياً ـ محِرابَ صَمْتِكْ
في زمانٍ حَجَريّ القَلب لايُصْغي لِصَوتكْ.

٣ ـ الصمت والرّتابة :

الأَرق ٱلقاتلُ، والغُربَةُ، والكآبَهْ
والسَّأَمُ الأَلِيمُ، والوحشةُ، والرَّتابَهْ
هَيهات أنْ تَحرِمَني مِن لَذَّةِ الكتابَهْ
هِيهات أنْ تَخنقَ صَوْت هذهِ الرّبابَهْ
في صمتِ هٰذِي ٱالغابَهْ
فَلْتُمطِري ٱاليومَ دَماً أيّتها ٱالسَّحابَهْ
وَلْتَغْسِلي بِمَطرِ الكآبَهْ
أحزان صَمْتِ هذهِ ٱالرّبابَهْ
في لَيلِ هذا العالمِ المنْسَحِقِ المنهار.
هٰذي الغابَهْ.

٤ ـ إمرأة :

منذُ دهورْ
تأتي أجيالُ . . وتزولْ
وينامُ التأريخُ ويصحوُ
والنورُ هُوَ النّورْ
والديجورُ هُوَ الدَّيْجُورْ
والأرضُ تدورْ
والدنيا جَسَدُ آمْرَأةٍ
عَارٍ في الريح وفي الأمْطارْ
يَجْلِدُهُ
ويُضاجِعُهُ
دَجّالُ أَعْوَرُ . . أَوْ حَجّاجْ
مَاتَ المتنبيّ . . أو ماتَ آلحلاّجْ .

٥ ـ طائر البجع :[٢]

ياطائرَ البَجَعْ
أَلآنَ
لاشيَْ سِوى قرطاجْ
وآالليل
وآالصمت الذي يَلُفُّنا .
وَخفْق قَلبينا
آالذي تَشْرَبُهُ هَسْهَسَةُ الأمواجْ .
ياطائرَ البجعْ
ألآن
حيثُ : البحرُ ، وآلمُطلَق ، وآلنقاء
مِلْكُ يَدِي
وحيثُ دُنيا عالَمِ العَبيد
لَنْ تكونَ دُنيايُ
ولَنْ تغتالَ أَحلامَ غَدِي ـ
أَلآن
يامُطْلِقَ ألحاني
ويامَالِكَ قلبي
واقِفاً كطائرِ البَجَعْ
دَعْني :
أُغَنّي وأَموتُ
مرةً واحدةً ,
كطائرِ آالبَجَعْ .

---

٢ ـ يُعرف عن البجع أنه طائر صامت ، فاذا غنّى ، فهو يغني مرةً واحدة في حياته . . ثم يموت .

وجه تؤطره النجوم

قصة قصيرة

▪ خضير عبد الامير

حينما نقول ان الايام تجري بنا مسرعة، نكون مثل الذي يقول:

انه الليل، او انه النهار، وتلك بديهيات لم تعد تثيرنا، او تثير فضولنا لكي نعود بعد قول كهذا الى مادار في تلك الايام من احداث ونعجب من تكونها السريع المتلاحق مثلاً. وحينما اعود بفكري وذاكرتي وتصوري الى احداث مضت قبل عامين، اكون مثلما يعود الفرد الى خصوصية يحبها واقول في سري: حسناً انها خصوصيتي التي اريدها، تلك الايام مشفوعة بذكريات لا أودنسيانها أبداً.

كان ذلك فعلاً قبل عامين. وقد اصطفيت بذهني صورة لفتاة عرفتها وكنت قريباً منها. لقد رافقت الفتاة كل ايامي وانطوت اكثرها على التمثل الحيوي لعلاقات بعيدة وقريبة بنفس الوقت.

ان كل ماتكون في ذهني من تصورات مترددة حائرة وجدتها بعد وقت لاتتلاءم وتطورات العلاقة التي يجب ان تكون بين اثنين، ولذا تركتها تحمل بعدها الانساني الخاص والذي يدخل في تصور حالات النفس وحاجاتها وامانيها ورغباتها.

(اعيد كل هذا والفتاة نفسها الان معي وقربي وتذكرني احياناً بتلك الاحداث التي مرّت وان كانت ذكرياتها مرتبطة ومشدودة، بوقائع حاضرة في الاصل).

اقول: في ذلك الوقت، ان الفتاة التي اصطفيت كانت معي في كل صباح وقريبة مني، وكنت سعيداً بها واردد مع نفسي: إنها هبة الهية، كيف بي وانا اتلفت حولي فلا اراها مثلاً، او لا ارى طيفها الذي قنعت بوجوده وسعدت ايضاً، على كل حال كنت دائماً احمد لبعض الظروف والمصادفات فعلهما معي واردد:

حسناً فعلت الايام حينما التقتني بها، وربما في هذا القول مغالاة او فيه من الرفض النازع الى خطأ في التوقيت بالنسبة لكلينا او بالنسبة لي خاصة ولكن ماذا بيدي، وماذا بيدها غير لعبة التجاوز التي لم نستطع الخروج ابعد من اسارها.

ان الطمأنينة التي كنت اشعر بها حينما اجدها امامي تصل بي لصوت داخلي ينزع عني تعاسة املتها سنوات طويلة، مثلاً هي ليست تعاسة فقط ان يكون الفرد محروماً من مقتضيات الحياة او من مجريات امورها، بل هي شيء يدخل في بواطن حركة الاشياء ورؤيتها عند الانسان المدرك الحساس، وكنت اقول: هل ابدو امامها كشيء مسلوب الارادة؟ ثم اجيب نفسي بنغمة حبية مفادها: قد يكون اصطفاء الشخص الذي اريده صعباً ولذا فاني اعمل وبكل جهدي على الوصول اليه، واقول بعد ذلك، اليس هذا هو ماتريده المرأة وتشتهيه في الرجل، ثم اعود واقول: قد اكون مخطئاً تماماً وفي الحالتين.

كانت هي زميلتي المحبية، هكذا اطلقت عليها اسماً يكون ملازماً لحالتي، فهي زميلتي وكل شيء عندي في تمثلها لمواقف الحياة، وفي تصورها للاشياء والاحداث، فهي قريبة مني مهما تباعدت وهي بعيدة مهما قربت وهذه حقيقة اعرفها من خلال

رؤيتها لي او رؤيتي لها يومياً وكذا الامر في اختلاف الحالات وتغير الطبائع من وقت لاخر وعدم ادراك كنه الواحد منا للاخر حتى وان توصل الامر الى احلال الوهم بديلاً للحقيقة، واحلال القطيعة بديلاً للتواصل، وهذا ما حصل لي ولكنه لايدوم ابداً، فالقطيعة عمرها قصير بيننا وهي تدرك موقفي منها وحيرتي وحرصي عليها.

لقد توغلت في نفسها او في دواخل تصرفاتها ورأيتها على حقيقتها فكانت اكثر من اي فتاة في عمرها اخلاصاً لوعيها ولذا كنت اتساءل: هل احبها حباً مفرطاً ام كنت معجباً بها؟ يلم استطع ان افسر كل رؤيتي لنفسي من خلال وجودها ووجود سماتها البشرية الانثوية وتلك التي تتمثل بشخصيتها كما يتمثل الفنان الاشياء الصعبة، وكنت اتساءل من جديد، هل كنت احبها؟ سؤال طرحته على نفسي وقلت بشأنه لا، لا يمكن ان يكون الحب، فالحب اكبر واصعب، هكذا قرأت عنه فما ذنبي ان وضعته في مكان قدسي، الذي ادريه انني اود ان اطيل النظر اليها، اكون دائماً بمواجهتها، اتكلم معها، هذه الزميلة التي اصطفيت، فهل انتقت بدورها؟.

من هنا يبدأ الشك عندي.

هذه الصور النفسية احملها معي وتحملني معها، صورة يومية لألفة زميلين متفاوتين في العمر.

«هذه كلها توطئة عامة ممهدة للوصول الى السياق السردي للحدث الذي تكون بعد ذلك، وكان ذلك في نفس الزمن، اي خلال العامين اللذين انقضيا قبل سفرها ضمن بعثة علمية الى الخارج».

تلك الايام التي مرت حملت الي محنة عظيمة، حتى كانت ليلة سفرها، كانت ليلتها حقاً، وكانت سعيدة بها كل السعادة، وكنت اعيش ساعاتها بذهن مشغول بحالة من اليأس، لقد هونت على نفسي وصبرتها ثم عزيتها مثل قول: ايتها النفس، امامك طريقها فماذا تفعلين؟

وتتعقل النفس وتترك ماحملته من اوار محرق الى حين ثم تعود لحالتها مجرد تناول فيه من الذكرى الشيء الكثير والكبير، هي الانسانة الرقيقة النظيفة التي لم يمسها بشر ولا حتى يد الالهة نفسها، صوت يأتي ليحل محل جميع الاحزان ويبدد شيئاً من شجون داخلية، الست تحبها، وتفضل او تتمنى لها سعادة العمر الابدية؟

اذن تصبر.

وهكذا بقيت جميع التساؤلات بدون اجوبة، بقيت معلقة عن طريق الرسائل العادية وحمل البطاقات على مدار السنة وهي ديمومة مبسطة لي كنت اعتاش على ذكرها بعد ان استطاعت الايام ان تخفف من ذلك الاوار الذي تجسد في صورته الكبرى.

وقررت السفر الى مدينة قريبة من مدينتها، لعلي اتخفف من اعباء كثيرة، منها الهرب من عوالمها المتراكمة والتي تؤكد لي في كل يوم عن وجودها قريبة وبعيدة تماماً مثلما كانت تفعل عبر صباحات النهار وساعاته الماضية ولكن شتان بين الحالتين، فلم تترك وراءها سوى مايود الانسان ان يستعيده ويتمثله ليكون له دافعاً على مواصلة دفق الخلجات وتمثل نبضات الروح، وهو الذي دفعني لكي اختار مدينة قريبة لمدينتها وكل شيء جاهز في هذه الدنيا كما يقولون.

وحزمت حقيبتي، وفي نفسي شيء يصلني بالابتعاد ويجسد لي فكرة، ان تكون بعيدة عني، وهذا شيء له حسناته، اي ان يضعها بعيدة كل البعد عن القلق النفسي وخاصة هي مع بعثة علمية وليست وحيدة.

وكنت اقول: «لتكن بعيدة، وليكن لها عالمها الخاص الذي كونته والذي توصلت اليه، ولتكن لها احلامها وحدها، فهل تبقى، هل تبقى كل التصورات حبيسة الذات»؟

* * *

اول امسية لي في بلد غريب، وتلك الامسية لم تكن بعيدة تفاصيلها عني، ولم تكن الاشياء التي ارقبها فيها نادرة، الا ان الاثارة فيها كانت كبيرة فهي تدخل في تعذيب دواخل النفس اولاً وفي ادهاشها ثانياً، وكانت هي في موقفها الذي صورته دائماً واردته ان يكون وان يسمو بتصوراته.

ووجدتها من بعيد. كانت كزميلتي الغائبة تمام، كل شيء فيها يشير الى هذه الخصوصية ويقول لي: هنا، عليك بالمكان، وكنت في ذلك الوقت ابحث من موقف لسيارات الاجرة.

توقفت قرب سطيحة مقهى ممتدة الى رصيف شارع فرعي

فخمنت بوجود مكان للسيارات قريب من رصيف المقهى ذاته، وعند السطيحة المزدحمة بالطاولات كانت فتاة تحاكي زميلتي، وكل شيء يوحي بها، وعند اقترابي اكثر رايت اشارة لموقف السيارات، الاشارة الصفيحية مختفية خلف اغصان شجرة سامقة، كان شكلها المدهش في ذاكرتي ثم تحول الى شيء منظور، بدت الرؤية قريبة وبعيدة بنفس الوقت وقلت:

«لتكن هذه الرؤية القريبة محاولة مني لتذكرها» واقتربت اكثر فوجدتها هي زميلتي الغائبة شكلاً وايماء وحركة في الرأس والوجه وانسدال خصلات الشعر ولون البشرة، هي تجلس قرب طاولة صغيرة مستديرة وتتجاهل حركتي امامها، وقفت حائراً ربما، وربما مندهشاً. كيف بها لاتعرفني، لماذا تتجاهلني، اولماذا تسقط علي نظرة عادية؟ درت حول الشجرة واقتربت من سياج السطيحة الخشبي، كانت هي، وقلت بصوت هامس مختنق «هل انتقلت من مدينتها الى هنا، ايكون هذا ولم تعلمني برسالة»؟.

«هل فاجأتها رؤيتي فتجاهلتني»؟ «هل يجوز هذا، او هل يحدث شيئاً مثله في تجارب الناس الذين سلخوا من حيواتهم الكثير، اعني هل مرت على بعضهم مثل هذه التجربة الفريدة»؟ «حسناً لادخل واجلس قربها وارى مايكون من امرها».

وضعت حقيبتي قرب جذع الشجرة الملاصق لسياج السطيحة الخشبي المعرش ودخلت ثم اتخذت مجلسي الى طاولة خالية قرب طاولتها ثم رفعت وجهي اليها وركزت نظري.

كانت هي، ولكن شيئاً جديداً رأيته يلتصق بوجهها، يلتمع بدكنة الغروب السمراء ولم تعتد زميلتي على وضع مثله في صفحة خدها.

بدا جبينها متوهجاً ببقع ذهبية دقيقة كالنقاط اللامعة متباعدة ومتقاربة كالنجوم القريبة الصفراء، هكذا حسبتها اذ بدت متوهجة تماماً في سمرة المكان، وكان الغروب يضفي هدوءه بوجود المقهى في شارع فرعي وبوجود الشجرة المعمرة التي كانت اغصانها تشير الى كل الجهات ومن بعيد او قريب لا فرق بانت مصابيح كهربائية خافتة تمج الضوء بهدوء متباعدة لكأنها معمقة بالقدم وباللامبالاة وفي الاسفل بدت فتاة المقهى ناحلة وهذا ماسكن داخلي واراني الفرق بين الفتاتين، زميلتي ايضاً ناحلة ورقيقة حتى لاخالها طفلة ولكن لا ادري لماذا بدت هذه الفتاة اكثر نحولاً ربما لثوبها الاخضر الضيق، ولربما لكونها مكشوفة الصدر والعنق، ثم بدت قلقة بجلستها لوجودي وهذا ماخمنته اذ بدت تتطلع الى النادلة التي كانت منشغلة عنها في الداخل.

لاحظت الفتاة اهتمامي بها من خلال تطلعي وتقلبي لامور مع نفسي فبدت مبتسمة ثم اخذت ترفع خصلات سوداء من شعرها الناعم المنسدل على رقبتها وعلى جزء من كتفيها وعلى جبهتها وجزء اخر من وجهها، وحينما بدت اصابعها النحيلة ترفع الخصلات كانت النقاط الذهبية تلتمع ثم تظهر بوضوح كشيء مضيء ينير الوجه ويكسبه الفة تمتد الى فضول الاخرين فتثيره، قلت هامساً: «هكذا هي اكسبها الاطلاع حرفة وفناً في التزيين وحاول المكان الجديد ان يستبد بها فكانت شيئاً منه لانها وحيدة ولانها مترعة بنوع من حرية اكسبتها اياها الرحلات القصيرة قامت بها مع الاخريات، وهي هنا تبدو وحيدة لكأنها تنتظر من يأتي اليها من جماعتها».

ثم قلت: (هي الان تتجاهلني لانها واحدة اخرى، هكذا تجد نفسها مع نفسها ومع العالم المحيط بها). «انها لم ترني وانما رأت بي الشخص القادم فقط، لقد انقطعت عن نفسها المنقسمة وعن ذاتها لانها تريد شيئاً اخر تصبو اليه».

وتذكرت بانني لحد الان لم اكن افهمها جيداً، ولم يكن بيننا تفاهم جاد سوى تلك الالماحات الذكية احياناً منها والمتسائلة عن ماهية بعض الاشياء.

قلت مصراً بعد ان جاءتني النادلة بفنجان القهوة الساخنة مع قدح من الماء: «انها هي زميلتي وفتاتي الاولى وتتجاهلني الان عن عمد فماذا افعل»؟

وكنت في حيرة. لا ادري ماهو الموقف الذي اود، وما هو الرأي الذي اطرحه على نفسي وعليها، هل اتركها واحمل حقيبتي واغادر المكان؟

ام اتدخل في خصوصياتها لاعرفها اكثر وارى تمثيلها ثم اتابع دورها الجديد وهي تؤديه عن كثب.

«كنت غاضباً من نفسي ومنفعلاً واختلط سي الامر لكي اتهمها بالزيف».

طلبت الفتاة شيئاً من النادلة حينما اقتربت، وللحظات او لدقائق

وضعت النادلة امامها قدحاً من (الجيلاتي). امسكت الفتاة بالملعقة ففاجأها (السعال بدت غير مبالية، تناولت شيئاً منه فعاد عليها السعال لكأن ملاعق الجيلاتي اثارت حنجرتها او قصبتها الهوائية فحاولت ان تداري امرها بأن بدأت تتطلع لي ثم تعاود امتصاص الملعقة ومداراة سعالها المتقطع.

ونسيت رغبتي في كشف قناع التمثيل الذي اعتقدته يغطي وجهها ولم يبق عندي سوى انها فتاتي التي كمنت مخيلتها في ذاتي فأقتربت اكثر ثم وجهت اليها كلاماً وبلغة انجليزية.

ـ لماذا ياآنسة تتناولين الايس كريم وانت تسعلين؟.

تبسمت بخجل ثم اشارت لقدح الجيلاتي ومطت شفتيها ثم ادارت راسها الى جهة اليمين نحوي وقالت:

ـ انا ايضاً لا اعرف لماذا.

اعقبت:

ـ عليك بقدح من الشاي، ثم يجب ان تلبسي غير هذا.

واشرت الى فستانها.

شيئاً يعيد الى صدرك الدفء.

ضحكت لتدخلي الملح والمباشر وانصرفت الى قدحها.

قلت في سري: «انها هي زميلتي التي تحب العناد والتي لم تقل لي في يوم من الايام نعم».

اشرت الى النادلة ودفعت حسابها وحينما نوت القيام، اقتربت منها وقلت بلهفة:

ـ ارجوك من انت؟ ما آسمك؟ ثم هل انت وحدك هنا؟

اعني هل انت غريبة عن المدينة؟.

وتوقفت حائراً لا ادري بماذا اسألها، ثم قلت بعد ان اشرت الى نفسي.

ـ هل تعرفينني مثلاً، وهل اعرفك؟

رأيتها تبتسم بذهول وتخطي عدة خطوات نحو الخارج، مشيت معها وتركت حقيبتي قرب الشجرة وقلت لها هامساً:

ـ هل انت....

رايتها تخاطبني راجية مني ان ادعها لتأخذ باقة ورد من بائعة قريبة تجلس على الارض بجانب سطيحة المقهى.

سكت، لم اجبها بشيء بل مشيت معها عدة خطوات، اختارت بعض الزهور. باقة محتوية على عدة وردات جمعتها من كل لون.

اردت ان ادفع ثمن الورد رفضت باصرار ثم سحبت وردة قرنفل واحدة وقدمتها لي.

شكرتها ثم وقفت متطلعاً اليها، كانت النجوم تحتوي وجهها وزميلتي كذلك نجومها في صفحة وجهها، براءة وتلون واضح في البشرة عند الحزن وغمازات عند الضحك وتلون في حالة الانفعال. وقفت وبيدي الوردة «هي ايضاً تمتلك نجومك ايتها الفتاة الجميلة».

اخذت منها الوردة الصفراء وقد فقع لونها واحتويتها بكفي، ابتعدت عني ثم التفتت فأشرت لي مودعة. لم ارفع يدي بقيت متطلعاً اليها، عبرت الشارع ودخلت في شارع فرعي هادىء تحف جانبيه الاشجار. عدت الى سطيحة المقهى ثم رفعت حقيبتي واشرت لسيارة اجرة، اعطيت للسائق العنوان واتجهت بي الى حيث اسكن.

في غرفتي وضعت وردة القرنفل في قدح ماء على منضدة قرب رأسي واستلقيت على فراشي مفكراً ومحدقاً في الجدران والفراغ وفي سقف الغرفة، وبكل مامر علي من احداث ومن تداخل في الافكار وفي الصور وفي الاشخاص.

«رأيت زميلتي وهي عائدة من مدينتها وهي تتلبس شكلاً جديداً في كل شيء، ثيابها، هيأتها وحتى تسريحة شعرها، رأيتها عائدة وهي بين السعادة والحزن، وفاجأتني رؤيتها اذ توقفت امامها وفي ذهني ان اسلم عليها بكل حرارة ولكني لم افعل بل طلبت منها وبرجاء ان اراها مرة ثانية، واختفت ثم عادت وحينما واجهتني رأيتها تماماً كتلك الفتاة ذات النجوم المضيئة والمشرقة على جوانب من بشرة وجهها، واخذت في الحديث معها، رايت عينيها تغرورقان بالدموع لا ادري، هل هذا الذي رايته له علاقة بحزن تحمله، ام راجع لكلامي الرقيق المحمل بالذكريات ولمعرفتها بتصوراتي النقية والساذجة احياناً.

ثم، ثم حدثتها عن كل تلك الرؤى التي اوقعتني في مطبات الحيرة.

فشردت بفكرها قليلاً وقالت:

ـ اتعرف كنت في تلك المدينة وفي الفترة التي ذكرت بالذات، ولم اكن وحدي اذ كنا نقضي عطلتنا فيها انا وجماعة البعثة

الدراسية وقد خرجت وحدي عدة مرات وجلست في المقاهي القريبة.

قلت:

ـ هل كنت في مقهى....

قالت:

لا ادري، لا اعـرف اسـمهـا ولكني جلست في واحـدة تظلل سطيحتها شجرة.

انتفضت عند سماعي لكلامها وودت ان اقول لها:

«هـل كنت هنـاك اذن؟ هل انت صاحبـة الفستـان الاخضـر المكشوف الصدر والظهر، هل انت فتاة الوردة»؟

ولكني سكت خوفاً من تحطم الصورة التي كونتهـا، او الهيكـل الذي شيدته والذي ثبت تصوراته بنفسي».

كان قد استبد بي نعاس ثقيل.

رايت الليل وهويدخل الغرفة ويحول بيني وبين رؤية الأشياء، قمت ثقيـلاً وانـا اتلمس زر مصبـاح الثـريـا الـوحيـد المعلق في السقف، اضاء نوره جوانب الغـرفة ووسطها وسطع محمراً على كل شيء فيهـا، كانت وردة القرنفل تتموه بالوهج الاصفر وحولها نجـوم مشتعلة تدور تدور النجـوم وتتألق الـوردة ويمتـد الحلم ويختلط الـوجهـان حتى يتحـولا الى وجـه واحـد، وجـه زميلتي العزيزة الذي اراه الان امامي اينما اذهب.

■■

المبادىء الجمالية للحركة الطليعية

■ ب. بيليبنسكي
■ ترجمة: سامي محمد

يمكن فحص الدور الاجتماعي للحركة الطليعية بشكل مناسب من خلال علاقتها بالادب مادمنا نتبينه على نحو اكثر وضوحا في هذا المجال ، إن التجريب ـ وهو الفحوى الاساس لهذه الحركة ـ قد جرى تطبيقه بشكل واسع . غير انه معنى التجريب في الادب ليس واضحاً كما نفهمه من الوهلة الاولى . لقد استخدم هذا المصطلح بالمفهوم العلمي للدلالة على التجربة الضرورية المتقدمة وعلى اختبار النظرية في الممارسة .

لكن الفن لايقوم على نظريات . فهو ينمو ويتطور بطريقته الخاصة من خلال الصور المتخيلة . واية محاولة ترمي الى تركيب الفن تنتهي الى تأطير جاهز والى صنعة أو بدعة شكلية . وهنا نتساءل: بأية كيفية ينشر الادب التجريبي؟ مع من يتعامل؟ ومن يعنى بهذا الادب فعلاً؟ ان كتاباً في موضع اجابة لاحقة عن هذه الاسئلة. واذا فرغنا من ذلك، فاننا نتجه الى القارىء الذي يكون بدوره اكثر حيرة حين يجد نفسه امام عمالقة الادب الحقيقيين. وهو ازاء ذلك لايملك الا ان يلعن جهله لانه لم يفقه من الامر شيئاً. سؤال آخر: هل الكتاب بحاجة فعلاً الى هذا الضرب من الادب؟ ونحن هنا لانتوجه بالسؤال الى القسم الاعظم الذي وقع ضحية الابتذال في الادب والذي هو على اتم الاستعداد ليتغنى بحماس الموهبة الكافية لدى هذا الكاتب او ذاك شريطة ان يتبنى مواهبه الفذة. لذا، فهؤلاء، بعد ان يركن الواحد منهم الى الاخر طلباً للعون، يقومون بتشييد حصن لايطاله القارىء.

وليس من شك ان الكتاب الاقدمين وكتاب القرن التاسع عشر ايضاً لم يلجأوا الى اي شكل من اشكال الادب التجريبي. ولو كانت التجربة تعني مجازفة لامناص منها تصاحب كل ماهو جديد فان هذا وارد دائماً. لكن الخلاف هو انه متى مافشلت التجربة فلا احد يسعى الى تبريرها او يحسبها ادبا.

كل هذه الامور سببت، بما لايدعو الى الشك، تصدعاً بين التجريبيين والقراء. وهذه معضلة حقيقية لايمكن اغفالها بدعوى القول المأثور: «إفعل الاحسن في المرة القادمة» ثمة تجريبيون ايضاً يصرون على حقهم في خلق اشكال جديدة ممهدين سبلاً واتجاهات اخرى امام الفنان غير ان حقهم هذا خاضع الى

الشك. كانت هناك فترة في الادبين الاوربي والامريكي في القرن العشرين بدت فيها هذه الفكرة جديدة بل وحتى جذبت كتاباً مرموقين. وحدث ذلك في زمن الحركات الطليعية في العشرينات ومطلع الثلاثينات من هذا القرن.

اننا، وبغض النظر عن تحذيرات النقاد المستمرة، مانزال واقعين في ضبابية مصطلح «الحداثة» والحركتين المتفرعتين عن «المحدثين» الاوائل في نهاية القرن الماضي الذين اطلقوا على انفسهم اسماً بائساً وهو «الانحطاطيون» الفرنسيون اولاً وتلاهم الانكليز ومن ثم الروس والالمان وكتاب الحركة الطليعية في العشرينات. وهؤلاء الكتاب كانوا بالطبع «محدثين» ايضاً بسبب من انهم قدموا نتاجات كانت جديدة ومعاصرة. ونحن نفهم فضيلتهم الادبية المرموقة تبعاً الى قيمة الآثار الادبية التي خلفوها. وربما الحداثة هي التي قلبت الموازين. ان كتاب الحركة الطليعية، ازاء الاشكال التي توصلوا اليها والتي خلفوها الى الاجيال اللاحقة، يجب ان يفخروا بموقعهم دونما شك. هذا هو الفصل الاساس او الهوة التي تفصل وايلد، جويس وملارمه مثلاً عن بريتون، سولوكوب وكليبنكوف.

كان الشكل بالنسبة الى الحركة الطليعية الجانب الاكثر اهمية في الفن. انهم حاولوا، بوساطة الشكل، ان يعطوا انطباعاً بان الصور الفنية المكتملة تتطلب تناولاً اكثر تعقيداً وصقلاً للفردية انهم، بالعكس، سعوا بدلاً من ذلك الى نقل روح عصرهم من خلال الشكل فقط. اما مواقفهم ازاء الواقعية فكانت متفاوتة جداً. وينبغي ان تأخذ بالحسبان ان الواقعية، عند الكثير من الكتاب الشباب لم تعد، ببساطة، قائمة. فالواقعية، من وجهة نظرهم، قد انحسرت وانسحبت الى الماضي بحرب خفية لكونها كانت تجسيداً للطمأنينة والايمان وفهم العالم. وهي اشياء تبدو ساذجة من وجهة نظرهم. لهذا، وحسب هذا الفهم، اختفى الموروث الواقعي تماماً (من السطح في الاقل) نتيجة الادعاءات الزاعقة التي بثتها مدارس الحركة الطليعية المتعددة.

ان تي. اس. اليوت، استاذ الحركة الطليعية الكبير كان قد رحب بصدور رواية جويس «بوليسيس» عام ١٩٢٢ وبيّن اهميتها لجيل الادباء الشباب االمتحررين من الوهم حين قال:

لقد نهج السيد جويس نهجاً لايملك الاخرون الا السير على منواله. انني لاافترض المسألة جدلاً عندما اطلق على (يوليسيس» رواية. وانتم اذا ما اطلقتم عليها اسم ملحمة فلن يغير ذلك من الامر شيئاً. وهي ان لم تكن رواية فلأن الرواية، ببساطة، شكل لم يعد يقدم شيئاً.

ويصر اليوت على ان جويس ابتدع شكلاً جديداً يصلح لعصرنا بكل جدارة. وعنه يقول:

انه ببساطة تحكم بالمساحة الواسعة من العقم والفوضى واعني به التاريخ المعاصر وتنسيق وصياغة له ودلالة عليه. فبدلاً من الطريقة السردية باستطاعتنا ان نستخدم الان الطريقة الاسطورية).

ويبدو ان اليوت كان واضحاً في قوله ومقنعاً على مايبدو. غير ان هناك اشارة في حديثه يمكن الركون اليها: ان الفوضى السوداء في الحياة التي عرف بها عدد من «الصغار الكبار» المدللين بعد الحرب كان شكك بها عدد من الادباء الشباب. اما بقية هؤلاء فقد خضعوا الى منطق سرعان ما حيّد مجموعات ذات اذهان متشابهة. وحجتهم في ذلك تنطلق، تقريباً، على هذا النحو:

الحياة غير مجدية أو في الاقل لايمكن التعويل عليها. لذا، فالواقعي الذي يحاول ان يعطيها شكلاً هو، في احسن الاحوال، ساذج. إن الفنان المعاصر الحقيقي سوف يرمي فرشاته أو قلمه. انه سيرد على الفوضى بتنظيمه الصارم وسيفرض هذا المعنى على العالم باعطائه صياغة لكل شيء. وهذا مايحقق انتصاره. وقد حقق

جويس مثـل هذا الانتصـار حين طوع العنصـر العدائي بمعونة الاسطورة. بمعنى انه فرض عالم العـلاقـات الاسطوريـة من النمـط الهـومـري «اوديسـة» على فوضى الحيـاة المعاصرة في دبلن فخلق «الليغورة» اي الحكاية الرمزية).

لقد رأت العامة والنقاد قصير و النظر ان «يوليسيس» افراز مشوش للنفايات الانسانية في حين أشار اليوت ان يوليسيس رواية دقيقـة التخطيـط ومنضبطـة جداً. وحتى شخصيـة بائسـة مثـل شخصية (بلوم) كان جويس قد اكتشف فيها معنى وجعلها ساخرة عن طريق اكسائهـا «اسفـاراً» عابثـة في الـرحـلات الميثـولوجيـة الـواردة في الاوديسة. قام جويس بتخطيـط كل ذلـك على نحـو واضـح تمـامـاً. من الـواضـح هنـا ان بنـاء يوليسيس لم يكن بناء الاوديسـة نفسهـا. فهـذا غيـر جائـز. ذلك ان اختيار جويس كان واسعاً جداً بما في ذلك تضمينه الاساطير الفرويدية. وكان المهم هو فهم الامكانات التي لاتحدها حدود والتي دشنها التكنيك الجديد.

من هنـا، اخـذت الحـركـة الطليعية تبشر برسالتها كونها نظاماً جمـاليـاً جديـداً وانبـرت في نشر «اشرعة» الانواع الادبية بأسرها شريطة ان يتقاسم مريدوها الحماسة والقناعة وبخاصة تلك التي تؤمن ان بالامكـان صنـاعـة الفن وانتـاجـه من اشكال قد يصوغها المبـدعـون الاكثـر جرأة ومـوهبـة. فبـدأت مجموعات كثيرة من المتحمسين والفنـانين ـ الـذين وان كانـوا يفتقـرون الى المـوهبة فانهـم متقـدون وواثقـون ـ في البحث عن هذه الاشكـال في الولايات المتحدة واوربا.

ولمـا كانت فكـرة صناعة الفن تروق للخيال فانها جعلت الحركة الطليعيـة منعـزلـة عن الحـركـات الفنيـة الاخرى في ذلك الوقت كـالـرمزية والانطباعية على سبيل المثال. والحركة الاخيرة ارادت ان تعطي انطبـاعـاً لشيء غيـر معلوم عن طريق الخيـال في حين افتـرضت الحـركـة الطليعيـة بنـاء الاعمال الفنية من نماذج منتقاة بعناية وافترضت ايضاً التمكن من التكنيك الحديث واخضاعه الى غرض مطلوب. فكـانت الحـركـة الطليعيـة في محـاججتهـا مع الواقعية تتركز حول مسألة من يستطيع ان ينقل معنى الحياة بشكل افضـل وبجـودة اكثر. واذا ما استشهدنا بمثال من الادب الروسي فسنجـد ان بلوك وكـوميلوف اعطينا فكرة عن نقطة التحول هذه ويستحضـر ك. أ. تشـوكـوفسكي اللقـاء الذي جرى بين الاثنين على هذا النحو.

(كـان كوميلوف يبـدأ هجـومه دائماً على بلوك بجـرأتـه المعهودة. فقد كان يقول «انتم الرمزيون آفـاقـون. تأخـذون وزنـاً وتكتبون منه طناً واحداً. بعـد ذلـك تجـوفـون المـركـز وتحفـرون متاهات عديـدة في داخله مادام مجـوفـاً طوال الـوقت.» عنـدهـا يرد عليـه بلوك بصـوت مسمـوع: «هـذا يصـدق على كل المقلدين في جميـع الحـركات الادبية لكنه لايجمعه جامع مع الرمزية. وما تقوله انت لايبـدو روسيـاً. انـه يصـدق على الـرمزيين الفـرنسيين. انـك اديب كبير لكنك ستصبح اديباً فرنسياً اذا مانظرنا الي الامور بهذا المنظار»

وجملة «آنك كبير» تحديد دقيق للتهديد الذي تطلقـه الحـركـة الطليعيـة على الادب. فسرعان ماتعـرض بلوك الى النقـد عنـدهـا كتب مقـالتيـه «ورشة الشعراء» و «اللاالهام». إن هذا التهديدقد اغـاظ الكتـاب العظـام في جميـع العصـور وأثار حفيظتهم. وقد ناقش هـ. ج. ويلز هذه المسألة في رسالته الشهيرة الى جويس بخصوص روايته «يوليسيس».

على ايـة حال، ان هذا التشخيص الصـائب لايـعـنـي ان الـخطـر قد توقف. ففكـرة الادب التـركيبي ماتزال مغرية. ان الرسوم الصناعية التي بدأ يغيركهـا الكتـاب الطليعيـون تنبىء عن فوائـد

تجارية لها شأنها. فكانت هذه الرسوم انبهارية تلفت اليها الانتباه الشديد كما هو الحال مع الاعلانات. فهي تتحد بسرعة مع اي مزيج لوني. لكن الفائدة الأكثر اهمية هي ان اتحادها اعان الكاتب على الالتصاق بفكرة نظامه المباشرة بوسيلة ممتعة لكنها مبهمة على نحو ما.

وفضلاً عن ذلك، ان باستطاعة اي امريء ان يستخدمها بسبب من عدم فنيتها. وكان بامكانها ان تعيد، بذوق رديء، اشكالاً كان قد استخدمها فنان آخر. ومع ذلك اعلنت الحركة الطليعية العكس تماماً:

بعد وجود هذا المبدع او ذاك يكون من الخطأ والعار ان نكتب على هدي من سبقونا ـ تذكر قول اليوت في بداية المقالة ـ نحن لايرجىٰ منا فائدة لنكون معاصرين ان لم نتمكن من هذا التكنيك)

باديء ذي بدء كان الطليعيون يبشرون بقراءة الادب واستيعابه. واذا بهم الآن يبدأون يتعلم كيف يقرأ الادب ويصنع. فظهرت مدارس خاصة، وظهر اساتذة متعلمون. وقاد الادباء الشباب عموماً ـ تي. اس اليوت وازرا باوند، وقاد الحركة الطليعية الفرنسية اندريه جيد. وفي الادب الروسي كان من تعاليم «جماعة اليسار» الاولىٰ: (كل جزء من القافية وان كان ضئيلا له اعتباره).. الخ. فكان الانطباع المتزايد هو ان عصراً جديداً اخرج الى النور في وقت اضطرت فيه الموهبة بالضمور تدريجياً ضمن حدود التحفظ في اثناء ماكان الاساتذة المؤهلون يسعون الى اكتشاف «اللغز الفني» الاخير في هذه الحركة.

في روسيا، ظهرت هذه الاشكال على يد بوريس بيلنياك الكاتب النموذجي للطليعة ومن الرواد الاوائل لنشرها فعلاً. وروايته الاولىٰ «السنة العارية» وان كانت عملاً كلاسيكياً فانها جاءت متماسكة حسب قوانين التكنيك الجديد. وقد اتخذت هذه الرواية مكاناً لها الى جانب يوليسيس جويس والى جانب تجارب جيرترود شتاين المتعددة.

واطبق على الرواية حسن الدوار «عاصفة ثلجية حديدية» بيد انه يجب التأكيد هنا ان الرواية هذه لاتمثل سوىٰ الفوضىٰ المنقولة الى صفحاتها كما هي. انها محاولة لنقل ايقاع الحياة الحديثة من خلال الاسلوب المتوتر، تلك الحياة التي تتطلب جهوداً وقرارات غير متوقعة جديدة. ان اسلوب بيلنياك نفسه متميز وحاد وبرقي ولايخلو من ثغرات ولايترك سوىٰ مفردات توكيدية. وهو اسلوب يصبح فجأة ثقيلاً و«سميكاً» ورجراجاً الغرض منه تخطيط الاحداث بصورة مقتضبة وتثبيت مشاهد معينة من الحياة اليومية:

(القطار الذي يحمل الرقم سبعة وخمسين يزحف على طول السهل..)

هنا يتوقف الكاتب ليراكم التصورات والموضوعات الواحدة فوق الاخرىٰ. فهي تكون في القطار على سبيل المثال علب طعام، جنوداً، شريطاً، احذية، جوعاً، ازرق، اصفر، وجوها تعلوها القذارة. والمؤلف عند مروره بقرية يمشي الهوينىٰ ويختلس النظر. فالناس يقايضون الملابس بالدقيق. وثمة مشهد صغير ايضاً: احد المالكين يتساءل متهجماً عما اذا اعطي وزناً اكثر... (وكانت الفلاحة تقف على عتبة الباب يلفها صمت مطبق. وامرأة عجوز تنادي عشر مرات من الفرن. من وصل اذن؟) بعد ذلك يثب الاسلوب من النقطة التي استقر فيها تماماً ليندفع بسرعة الى امام. وفي هذه النقطة تتحلل الاسلوب ليموتيفات Lemotifs كومضات فوضىٰ المزج الاسلوبي المقحم واضطرابه، وتريد ان تكون ضرورية لهذا الزمن العاصف:

(هلم ايها الناتورز، هلم ايها اللاتورن). ان هذه العبارة ترمي بوضوح ـ وهي في ايقاع اغنية شعبية روسية حقيقية ـ الى تجسيد البرجوازية الآسنة، التكنولوجي الذي ترزح تحته الحياة البرجوازية وهي حياة تواترت في الرواية وطفت فجأة وسط

الـوصف او في نهـايـة الفصـل (من يذهب الى هنـا؟ الجاهل) أو (الطماطم للبيع هناك)

على اية حال، ان الاسلوب هنا مايزال لغة، جانب شبه لغوي من الشكـل الـذي لايستطيـع بالطبـع ان يحيـط بكل شيء. ومع ذلـك، فان هنـاك جانبـاً ثانيـاً تخطى حدود النحـو وتـركيب المفردات. وهو جانب قام بربط مادة الاثر الادبي وترتيبه بطريقته الخاصـة. ان روايـة «السنـة العـارية» من وجهة النظر هذه رواية كشف تمـامـاً. في البـدء، فتت بيلنيـاك السـرد الى اجزاء ليعطي بعـدهـا لكـل جزء شخصيـة مركزية على الرغم من ان هناك خطأً قصصياً في الرواية. حتى انه ذهب الى ابعد من ذلك. لقد قرر ان يكتب بعضاً من هذه الاجزاء من وجهة نظر الشخصية المركزية. وهو، بهذا، يقترب من جويس. وهذا مادفعه الى ان يطرح السرد باستمـرار وبـاتقـان من خلال التغييرات في الاسلوب الذي تجيزه هذه الطريقة..

على ان الـروايـة تحـوي ابتكـاراً آخر جديراً بالذكر وهو ظهور المؤلف واحـداً من الشخـوص، الشخصيـة المنفتحة وواضحـة المعـالم عن طريق استخـدام ضمير المتكلم (أنا). انها شخصية تسهم في فعـل الـروايـة بتبرير اقل من تبرير الشخوص الاخرى. والـواقـع ان انفصالها عن فعل الرواية واسلوبها ربما المقصود به توكيد صدقها حتى لكأنها تقول: هاهنا الواقع، وهاهو رأيي فيها. امـا الانتقـالات والاعـادات السريعة والبرقية... الخ فيقصد بها صياغة نوع من الدافع الموضوعي حيث يكتشف كل من القارىء والكـاتب نفسـه ازاء شخـوصـه وازاء النـاس. هي نقطـة معينـة متـلائمـة، جانب انفعـالي في اللغـة المتـوتـرة التي تصف بنـاء المصـانـع والجسـور من لدن الشغيلة الثـوريين بهـدف خلق (صناعة) جديدة المساحات النائية المهملة.

غيـر ان مزاج المقطـع يتشتت فجأة عنـد استخدام ضمير المتكلم «انا» الذي يلجأ اليه المؤلف لغرض الاسهام في المهمة.

وهـذا ماطـرح فجأة مستويين من المعنى: ان كل هذا النشاط الـمـتـزايـد والـفـعـال ليس من خلقـي أنـا (اي المؤلف) على الرغم من ان ماقمت به كان جزءاً وشريحة من المهمة. غير انني اسهمت بجزء منها. لذا، فهي تخصني بالمثل.

إن انفصـال الكـاتب واستخدام ضمير المتكلم «أنا» لاباعتباره شخصيـة تقليـدية بل حقيقية يخدمان غرضاً. في ذلك الوقت كان الفنانون واعين تماماً للمحنة التي يمر بها الفن وواعين ايضاً للهوة التي تفصـل اولئـك الـذين يحلقـون في الخيال عن اولئك الذين يعيشون في الفعل. ودور الكاتب هنا، كما هو المتبع، ان يوحد الحـالتين. وكـان بيلنيـاك واحـداً من الكتاب الذين اوحوا بكيفية القيام بذلك. وهو بوصفه كاتباً طليعياً كان فهمه للامر مهماً جداً. فآل الاكتشـاف الفعلي لهـذه الطـريقـة الى غاية بحد ذاتها. وكما ذكـرنـا قبل قليل في نسيج الرواية يعينه على ان يعمل خارج البناء الفعلي لموضوعاتها ويعينه على ان يقتطع الموضوع بشكل خالص.

ومهد المقطع الاخير في روايته، الذي حمل عنواناً ثانوياً وهو «المـادة الاوليـة الضـروريـة» السبيل الى صيغته الابداعية. ودعا القـارىء للاسهـام فيها. وبهذا اقترب من بحث الحركة الطليعية في الغـرب وان لم يطلع عليهـا. فالفكرة حديثة وآسرة ولم تصبح واضحة الا بعد اختبارها.

ظهرت روايـة (مزيفو النقود) لاندريه جيد في فرنسا عام ١٩٢٦ وسببت ضجة. لقد طرح جيد الكاتب ادوارد في روايته بديلاً عنه بالتأكيـد. وهـذا الكاتب هو الذي دعا في اثناء مناقشته للفن، الى الغـاء المـاضي. ودعـا بشكـل خاص الى تطهيـر الـروايـة من كل العنـاصـر التي لاتنتمي بطبيعتهـا الى الـروايـة. ونحن حين نقـرأ المـانيفستـو نجـد ان بنـاء (مزيفو النقود) بحد ذاته قد تخلص من الحشـو الـزائـد. امـا المؤلف نفسـه في شخصية ادوارد فقد فسر المسألة وقيمها امام انظار قرائه.

في انكلتـرا، عاد الـدوس هكسلي هذه التجربة بعد عامين في

روايته «نقطة مقابل نقطة» (١٩٢٨) وتجربته هي على النحو التالي: (ضع الروائي في الرواية فستجد ان عينات من عمله قد توضح طرقاً اخرى ممكنة في سرد القصة). وهذا مافعله بالضبط. فالروائي - المؤلف «انا»، وهو في هذه الحالة هكسلي نفسه، ابقىٰ في الرواية علىٰ مذكرات تعبر عن افكار عرضية وجزئية متناقضة وغير مكتملة مثلها مثل اشارات الطريق. واتضح انٰ هذه التجربة فشلت في الرواية. فكلتا الروايتين اللتين ذاع صيتهما قد مات توقيت موضوعها المجرد. بل لم يتبق الا القليل جداً من الميزة الفنية فيها. وحتى مابقي لم ينسجم مع البناء المفكك. وفي هذا الاثناء فان الموضوع المجرد - الذي لم يجد تعبيراً مجسداً له في الشخوص والحبكة - بدأ يدور حول نفسه في حلزونيات اخذت تتناقص على نحو لم يشهد له مثيل من قبل لتقترب من ضمير المتكلم اكثر فاكثر. وفي خاتمة (مزيفو النقود) توصل ادوارد الى الرأي التالي: (من المشكوك فيه ان المرء لايمكنه ان يشك باصله. انني اشك بواقع شكلي).

كل هذا التجريب أثر بما لايدعوا الى الشك في الادب. وآثاره ماتزال باقية حتى الوقت الحاضر. إن مبدأ (الأشكال الجاهزة) احال الفن الى ورشة تجميع ان صح التعبير.

والادب الذي يسعىٰ الى ان يتطابق مع هذا المبدأ بكل مايملك من اصالة اولىٰ بدأ يفرز (كليشات) اسلوبية تقليدية.

لقد فحصنا نثر بوريس بيلنياك ووجدنا انه نموذج لاصول الحركة الطليعية. بيد اننا لو رسمنا محوراً وهمياً اسلوبه يمر في مركز الكرة الارضية فاننا لانملك الا ان نحار في ايجاد النسخة الانكليزية الدقيقة في النصف الآخر من الكرة الارضية وبخاصة عند الكاتب الامريكي جون دون باسوس. اننا حين نتأمل روايته «المتوازي الثاني والاربعون» فسنجد فيها اسلوباً عضوياً وبرقياً ونجد فيها الانتقالات المفاجئة نفسها للموضوع واللايموتيفات نفسها المستقاة بشكل مباشر من الاعمدة الصحفية التي يتخللها القليل من السير الذاتية المتأثرة بتيار «الحياة الحديثة» والرواية، بالاضافة الى ذلك، توزعت على مقاطع تجمعت المقطع فوق الآخر لتصوغ عالماً من منظار وجهات نظر متعددة.

فالعامل ماك ورجل الاعمال جون مورهاوس والنور والبرد والعانس وصاحب حرفة الزخرفة الحديثة وامبسكا الصغير الذي يذكرنا باحدىٰ شخصيات بيلنياك وهي اولينكا كوفتز، السيدة السوفياتية، وكيت وبائع الفواكه المتجول، كل هؤلاء وآخرون يستعيدون الماضي بمقاطع مكثفة وبالاسلوب المزخرف نفسه:

(يقرأ غراسي الصحف كل يوم وكان خائفاً جداً من ان الولايات المتحدة ستخوض حرباً. عندها انشأ يقول ان عليه ان يفر صوب الحدود باتجاه المكسيك. كان فوضوياً وشاباً على شاكلة اولئك الذين يقضون اماسيهم وهم يغنون لانفسهم بصوت خافت ويعزفون الاوكورديون على عتبات المنزل)

يرى الناقد الانكليزي وندهام لويس ان رواد الحركة الطليعية - بالمعنىٰ الدقيق - يفتقرون الى الاصالة مستمدين اسلوبهم من «الفرد جنكل» الشخصية المشهورة» في رواية (اوراق بيكوك): (مكان رهيب - عمل خطر - بواخر - خمسة اطفال - أم - سيدة فارعة الطول - تناول السندويشات...) باستطاعة المرء ان يستشهد بامثلة اكثر ملائمة من شخصية الدكتور ايكشتاين في رواية هوفمان «الوعاء الذهبي»: (اعصاب فقط - انها ستمر - في هواء نقي - نتنزه - امتع نفسي - المسرح - طفل في يوم الاحد - شقيقات من براغ).

لقد ابان الزمن ان الادب الحقيقي لاتخلقه أشكال موضوعة سلفاً، تلك الاشكال التي يرمي ممثلو الحركة الطليعية من ورائها ان يحققوا شهرة لانفسهم. لقد تأكد ان جيرترود شتاين كانت أول من اكتشف عبارة هيمنغواي «روح العصر» التي تمثل عنصراً موضوعياً. فالاشكال تنتمي الى عصرها ولكل عصر شكله الادبي. والمسألة الحقيقية هي اثباتها والتمكن منها وتطويعها في

التصويـر الفني . وهذا مايتطلب قدرة ابداعية . ان ماهو ضروري هو المعـرفـة والموهبة والتحليل والفهم التام للكيفية التي تتحدث بهـا الـروح في «اشارات كهذه» . والكاتب الطليعي شأن الجندي النابليوني لم يجد الا حجراً منقوشاً عليه لغة لايستطيع حل لغزها سوى الفنان .

وبالتدريج ، اصبح من الواضح تماماً ان تأثير الحركة الطليعية كان مؤقتـاً وان كان ضروريـاً وتجريبياً . غير ان الادب يخسر اكثر ممـا يربـح من تأثيـرهـا بسبب الانسيـاق المقصود وراء العبارات والاشكـال الجـاهـزة . فكلمـا تراكمت «الاشكـال المستحضرة» وكلمـا كانت القـدرة على ايجاد تكنيك جديد مقصودة اتضح اكثر ان هذه القدرة تعمل على تهديم الموهبة لاعلى تحريرها . بعبارة اخرى ، ان الصـورة الفنيـة لاتشيـد او توجد على هذا الاساس . فلقد ثبت مرة اخرى ان الآثار الادبية التي تروق لكل انسان ابتداء بالمثقفين وانتهـاء باولئـك الـذين «لاهم لهم سوى ان يقـرأوا اي شيء» قد احتفظت بسمعتها ووجدت اشكالها بنفسها في حين ان الاثـار الادبيـة التي تصـاغ تبعـاً لهذا المبدأ الشكلي أو ذاك تنحى جانبـاً من التـدريج . فلو ان كتابها كانوا ذوي موهبة حقيقية فما كان عليهم الا ان يجهدوا بفرض ميزتهم . وهذا مانلمسه بوضوح ونحن نقرأ روايات لكتاب عظام مثل توماس مان وهيمنغواي .

واكثر من ذلك ، بات واضحاً ان الادب التجريبي بما عرف عنه من طيش وانـدفـاع دونما حساب قد حول انظارنا عما هو مهم في العشـرينـات من هذا القـرن . ان اطـراءه المجـاني والمبـالغ فيه للابـداع التكنيكي مثله مثـل العصـا السحـريـة المعـروضة على رؤوس الاشهـاد ماان تضـرب على الكلمـة السحـرية حتى يتوزع الابـداع بيـن اسـتـاذ وآخـر في حين اننـا لانفقـه من الامـر شيئـاً لكي تصبـح المحـاججـات والتأويـلات والشكـوك المفـاجئة والقرارات «ناضجة» فانها تظهر بمظهـر الـدعـوة الصـادقـة للقاريء ليشارك الكاتب انعكاساته او ازمتـه الـروحية لاموهبته الادبية . كل هذا يجري بمعرفة الصحافة الجائعة لآخر «الصيحات» ، او يجري بالتنسيق مع صياغة سلسلة لاتنكسر من الاحداث ماان نتساق وراءها حتى نكون قد غفلنا عن الكتاب الحقيقيين . والمشايعة التكنيكية لكل حلقة من الحلقات تعني ان السلسلة يمكن ان تتجـاور الحـدود القومية بسهولة وعلى نحو متزايد .

وهـذا مايتيـح لكـاتب في قطر معين ان تطبق شهرته الآفاق في قطـر آخـر لابسبب قيمته او اهميته الحقيقيتين وانما بسبب سمعته لكـونـه «مختـرعـاً وسيلة رؤيـا جديـدة» أو لكونه عدداً لـ «جموع الجهلة» . ويثني هؤلاء الكتاب احدهم على الآخر بسبب «الفهم العالمي «لخدماتهم واسهاماتهم في هذا المجال .

ونحن اليوم اذ نلتفت الى الاقطاعيات التي كان لهؤلاء الكتاب تأثيـر فيهـا فاننـا نجد بدهشة ضرباً آخر من الادب الذي بدأ يعمل بمعـزل عن الحقيقـة بكليتهـا متجاهلاً اولئك الذين اندفعوا بحثاً عن التجربة . ففي حينها اغفل ذكر فوكز ، توماس وولف ، سكوت فيتـزجيـرالد ومارغريت ميشيل في امريكا ، بريشفين ، نفيروف ، بولسكـاكوف وكاتاييف في روسيا وشعر توماس هاردي في انكلترا وكتـاب محليين لم يؤت ذكـرهـم الا لمـامـاً في اثنـاء «البحث» المأسـاوي» لاليـوت وباوند وغيرهما . وعلى الرغم من ان الوقت كان متأخـراً ، وهـذا ماسبب ضرراً ، فان المـوهبـة بدأت تستعيـد حقـوقهـا في التـركيب الادبي . وبـدا معلومـاً بما فيه الكفاية الآن فوائـد الطريقة التجريبية واضرارها . فتبنى الادب الان موقفاً اكثر حذراً ازاءهـا وبخـاصـة بعـد ان طرحت التكنـولـوجيـا امكـانات لاتحدها حدود فى مضاعفة الاشكال الجاهزة .

■ ترجمت المقالـة عن الطبعـة الانكليـزية لمجلة Social Sciences ، العـدد الثالث ١٩٨٥ ، الصادرة عن اكاديمية العلوم السوفياتية .

الاعـــــلان

■ ثامر معيوف

قصة قصيرة

ـ ١ ـ

بانتظار ان تهدأ حركة السيارات، رنا الى الجهة اليمنى، والفى ان اعداداً منها تتدفق من المنعطف وتلتحق بالسيل الذي يمر من امامه ويجتازه الى جهة اليسار. ثم فجأة تعطل المرور، فاستغل الفرصة. واجتاز الشارع بمشقة... سار على الرصيف قاصداً مظلة انتظار الباص التي تبعد عن منطقة عبوره قليلاً، انحرف رأسه بحركة تلقائية نحو الصيدلية القريبة منه، مجرد التفاتة فضولية لاغير، فانقادت نظراته الى الاعلان المثبت على واجهتها الامامية، وتسمر في مكانه مشدوهاً للحظات، ثم غيّر خط سيره، ووقف امام الواجهة.. كان الاعلان موضوعاً هناك فوق مستوى عينات الادوية والعقاقير الطبية المختلفة، وقد شغلت معظم مساحته بصورة نصفية لامرأة تبتسم ابتسامة مصطنعة، وتطبق بيدها على معجون جديد للاسنان، بحيث يمكن للناظر ان يشمل اسنانها وانبوبة المعجون بنظرة خاطفة واحدة الآ انه لم يتطلع الى تلك المساحة المقصودة، بل الى وجه الامرأة.. وقف امامه جامداً.. تفحصه ملياً، ثم هتف في اعماقه:

«ـ ياالهي! إن هذه الامرأة تشبهها!»

فرك عينيه ليتحقق من هواجسه، واذ الفى الصورة في محلها، دار الى الوراء نصف دورة، فاصطدمت عيناه بزحام سيارات مابعد انتهاء الدوام، وكذلك بالبشر، الذين بدوا لعينيه كما لم يكونوا ابداً. خاصة بحركتهم السريعة الخاطفة الى منازلهم.. مئات يذهبون، ومئات سواهم يأتون، وعجب كيف يمكن للمرء ان يفطن الى نفسه في مثل هذا الوقت، وهو مشغول بتفادي الاصطدام مع سواه.

أبعد عينيه عن الزحام، والتفت الى الامرأة في الصورة مرة اخرى... تأملها غير مصدق، ثم افضى الى نفسه:

« ـ نعم. انها تشبه زوجتي»

أحس بأن وقع هذا الاكتشاف عليه ليس سهلاً بالمرّة، فحاول ان يبعده عن ذهنه ولكن بلا جدوى، اذ انه استقر فيه.. تطلع الى المظلة، وتحرك نحوها مبتعداً عن الصيدلية، وهو يتذكر نتفاً معينة من ماضيه مع الهام، سواء قبل الزواج أو بعده..

ـ ٢ ـ

تحت المظلة كان ينتظره حشد آخر.. دنامنه، والتحم به.. غاص في كتلة الاجساد المعروقة المتململة، التي تضيق بصبرها مع مرور الدقائق، فتلوب وتتدافع مع بعضها.. اجتذبته حركة

الرؤوس التي تتم بسياق واحد، فجارى اصحابها في تلفتهم المتناوب النشط نحو اي باص يطل من بعيد. . أحس ان الاجساد تُطبق عليه اكثر فاكثر، حدّ انه أخذ يتنفس بصعوبة واستغراب من اصرار الاخرين على مزاحمة بعضهم، فكل مجموعة منهم تستقل باصاً معيناً عادة، إن ذلك يتكرر ظهر كل يوم، بالطريقة والاذى ذاتهما تقريباً، لكن زحام اليوم لم يستطع منع انثيال الافكار في داخله، وخاصة تلك التي تعود به الى الوراء الى لقائه مع الهام، والى الصعوبات القصوى التي رافقت ذلك، والفرص التي لم تكن تسنح الآ على شفا اليأس، هناك في ابعد يوم من ايام ذكرياته عنها كانت الهام شبه محتجبة أو شبه غائمة وراء مئات الالغاز التي تنثها مسالكه. . كان يتقدم نحوها، ولكنه لايراها الآ خطفاً. . تمر عليه صورتها في كل فرصة سانحة من تلك الفرص، وتنطبع في ذاكرته وقتاً وجيزاً، فيتشبث بها، ويحزن اذ تخفت أو تتلاشى بعد ذلك. . ثم يقضي وقته في محاولاته المستمرة لأعادة ملامحها الى مخيلته المتحفزة بين كل رؤيتين. . كانت الهام هناك، تومض فقط، كأنها نقطة ضوء ترمش في الحافة البعيدة للمدى، وكأنه يتلمس طريقه نحوها مأخوذاً بتلك الهالة التي ترسمها حولها. . . على ذلك النحو كان يتقدم كلما نبضت امامه، فيقطع بضعة اشبار، ويقف حائراً في الظلام المهيمن، كانت ملامحها تتشتت وتلتم مع مرور الوقت، لكنه ظفر - اخيراً - بلقاء منفرد معها، فأحسّا بمعنى انهما يقفان وحيدين. . شملتهما نوبة ارتجاف واضحة آنذاك، وخيل اليه، بل تأكد من انه الرجل الاول والوحيد في حياتها. . عندئذ قال لها:

أنا مرآتك ياالهام.

فأجابته:

- اجل، وانت الحدود التي تحدني، ولاارغب في تجاوزها. .

لكنه الآن، وبعد نجاح مساعيه السابقة كلها، يخشى أمراً صغيراً بالغ الخطورة، فقد يفلح أحدهم في عقد مقارنة بين الوجهين، بل قد يمتد الأمر الى حدّ افشاء سر ذلك التشابه . . .

قال لنفسه:

«- كلا، هذا محض وهم»

وانتبه الى انه لم يعد هناك تحت المظلة سواه، فأيقن بأن انتظاره للباص قد اصبح محرجاً، أحس بأن عليه ان يفعل اي شيء، لذلك اندفع الى الامام قليلاً، وأومأ لأول سيارة أجرة. .

- ٣ -

في البيت تفانت زوجته في استجلاء حيرته، حملقت فيه وهو يدخل عليها ساهماً فأبدت استغراباً واضحاً، تابعته من لحظة دخوله عبر الباب الى لحظة جلوسه على المقعد، درست شروده، ولاحظت مدى الذهول الذي يغرقه. . اقتربت منه. . دارت حوله في محاولة لدفعه الى التخفيف عن نفسه، وتحدثت بامور عديدة، هي ذات الامور التي كان يطيب له دائماً ان يعلق عليها، أما في هذه المرة فقد اجابها بالصمت، ولم تفلح في انتزاع اي تعليق منه، فانكمشت بعيداً عنه، وايقنت بأن عليها ان تبقى صامتة مستعدة لأي طلب اوكلمة. . راحت تنتقل بحذر هنا أو هناك سعياً وراء اشغالها. . أخذت تتعمد المرور من امامه، وتتباطأ قليلاً قبل ان تذهب الى اي مكان تقصده في االمنزل، ومع ذلك لم يعرها اهتماماً، بل واصل تفكيره على المنوال ذاته، اذ خيل اليه ان امراً مايوشك على الانفلات من يديه» جلس بجوار النافذة، وراح يستعرض احتمالات الموضوع، اضاف اليها من عنده الكثير، وحاول ان ينفي بعضها، ثم قال لنفسه، وهو يبعد الريبة عن قلبه:

«- لم اكن متسرعاً ابداً»

لقد اندفعت من تلقاء نفسها، عامت في خياله، وطفت لوحدها اخيراً، فبدت كالامل. . حاول ان يركز عليها، أو ان ينطلق منها الى الماضي، ليلمّ تلك الشتات المتنافرة، التي تحضر وتغيب بسرعة، والتي تراوغه وتنزلق منه بيسر. . هل رأى وجه الهام قبل كل شيء؟ ذلك هو السؤال الذي دار بمخيلته، فجائز انه سمع

عنها الكثير قبل ان يشاهدها، وجائز ان اشياء اخرى حصلت وحالت بينه وبين ان يفطن الى ترتيب الامور، لكنه في لحظة معينة من ذلك الماضي تحقق من ملامحها وحفظها جيداً، اما حين قال لها ان أحدهما انعكاس للآخر فذلك لانه كان متيقناً من صدق اعترافه، اذ تأمل ملامحها بتفحص وتأن، قارن بدقة بينها وبين حلمه أو خياله الخاص. لتطابق اولاً، ثم جمال الملامح، ليس بالبهاء الذي يحمله ذلك الجمال الهادىء، ولكن باقتراب الهام الفكرة التي يحملها، او التي تعب في رسمها لنفسه، او بالاحرى بالطريقة التي يعبر بها وجهها عن احلامه السابقة. . عندما اعترف لها بذلك وبما يدور في رأسه، فقد تفوه بحديث تمهيدي طويل، ثم تردد بعد ذلك، وسيطر عليه الارتباك، ونزّ منه عرق غزير، ثم بلا تخطيط قفزت جملته اليها، اشعرتها بانها مرآته، فاحتضنتها، واجابته بدورها. . . أحب جوابها مثلما احب وصفه للعلاقة بينهما، لكنه ودّ ان يذهب ابعد من ذلك حقاً، لانها كانت مرآة خياله التي لابديل عنها. .

الآن ليس بوسعه الا ان يتألم. لذلك سحب نظراته عن النافذة، وهمس لنفسه:

« ـ لكن الاعلان معروض هناك امامهم؟!»

ثم توهم ان نصلاً حاداً يفلت من جهة الافق، خيل اليه انه لمحه، وتراءى له ايضاً إنه يشق طريقه اليه، فمدّ يديه في الهواء بسهوٍ تام كأنما ليتلافاه، او ليحرف مساره فعلاً. .

في هذه اللحظة شاهدته زوجته. . إذ انها خرجت من المطبخ متثاقلة كما كانت قد قررت، ومشت أمامه بخطى وئيدة، ثم التفتت اليه، فرأته يهز يديه في الهواء بلا سبب، عندئذ قالت لنفسها، وهي تتألم:

« ـ اللهم ابعده عن الظنون، فهو يحارب وسواساً خنّاساً»

ـ ٤ ـ

أمده المساء براحة كبيرة، وهو يحث الخطى على رصيف خالٍ من المارة تقريباً. . فيما تواصل رياح الخريف دفع اوراق الاشجار، تلك الاوراق الساقطة التي تند عنها خشخشة خفيفة جراء احتكاكها بالارض. . انعطف عن الشارع الرئيسي الموصل الى منزله فاصبح وحيداً كلياً على امتداد الزقاق الطويل المتعرج. . إن خلو الامكنة هو السبب المباشر لفرحه، خاصة ذلك الطريق الذي يمر من امام الصيدلية، فالمهم لديه ان يظل الاعلان مهجوراً ماامكن. .

احتضن العلبة الصغيرة التي يحملها كأنها كنز ثمين، ثم طرق باب البيت، وابتسم لوجه زوجته المليء بحثاً، لقد فاجأتها ابتسامته بلاشك، فما كان منها الا ان فرجت اساريرها عن بسمة مقابلة اكبر بكثير من تلك الضائعة على ملامحه. . تنحت جانباً، وتسلمت منه العلبة الصغيرة التي قدمها اليها بحبور. . نظرت اليها بدهشة واستغراب، وقلبتها عدة مرات على وجوهها العديدة، لكنها لم تفلح في معرفة محتواها، فقد كانت مغلفة تغليفاً محكماً باوراق ملونة زاهية. . نظرت اليه دائسة على استغرابها الخاص، ومنحته بسمة جديدة شاكرة. . .

الان، كما كان قد قرر وفكر، انتهى اكبر جزء من المعضلة بالنسبة اليه ولم يعد هناك مايننتظره سوى ان يقنع زوجته بالامر، لذلك سحبها من يدها الى غرفة النوم، واوقفها امام المرآة، ثم انشغل برفع الاوراق الملونة الزاهية، واستل اخيراً علبة مساحيق التجميل، ثم قدمها اليها. .

فاجأتها العلبة هذه المرة اكثر مما قدرت من قبل، ورغم انها استلمتها منه، فانها لم تصدق، اذ انها تتحاشى هذه المساحيق وسواها من وسائل التجميل منذ سنوات عديدة، خاصة وان تلك هي رغبته، رغبته اليومية برؤية الجمال العاري لملامح وجهها. .

ادرك بغريزته انها تود كسر الصمت، لذلك حرق نظراته عنها، وقال لها:

ـ شعرك نائم على اكتافك منذ سنين، وقد آن لنا ان نوقظه.

رفعت اليه انظاراً ملجومة، مستغلّة فترة تردده البسيط، ثم تابعته

وهو يردف:

- سنرفعه الى الاعلى . . هكذا.

ومد يده الى شعرها، ثم لملمه على رأسها بنسق معين، وهو يواصل:

- والان لم يبق الاّ هذه المساحيق.

ادركت ان عليها واجب مسايرته، خاصة في حالته الجديدة، فوضعت العلبة على المنضدة، وراقبته وهو يغادر الغرفة . .

قادته قدماه الى الباحة الداخلية اولاً، ثم لم يعد يذكر تسلسل الاماكن والزوايا الاخرى التي انتقل بينها داخل المنزل . . كان متهيئاً للسعادة فقط، ولكن الوجل داهمه اخيراً، فثمة احتمال صغير أخذ يقلقه في نهاية المطاف، اذ من الجائز ان تخفق هذه المساحيق والحركات كلها في ابعاد صورة الشبه بينها وبين الصورة، ومن الجائز ايضاً ان لاتروق العملية لزوجته، لذا تمنى ان تسرق لحظات الانتظار هذه ليرى الصورة الجديدة لزوجته . . الصورة الوحيدة التي ستجعل امر الاعلان محلولاً. ولكنه تساءل ايضاً:

« - إلى متى سيدوم مفعول المساحيق؟ »

وضغط بأنامله على الصداع الحاد بصدغيه . . ثم استجاب لدعوتها، وركض الى وجهها الجديد الذي لن يدوم الا قليلاً . .

- ٥ -

في الحلم رأى نفسه مزهواً بين ضيوفه، يخطر بينهم على امتداد منزله الفسيح، ويتطلع بعينيه الى الطابق العلوي، حيث يمكن لزوجته ان تظهر في اية لحظة . .

لقد وضعا معاً خطة كاملة لتوزيع المساحيق على مساحة وجهها، وكذلك لتعديل هندامها وللكيفية التي ستشد بها شعرها بحيث ترفعه الى الاعلى وتلمه على هيئة سد أو تاج على رأسها، ثم في احدى لحظات وقوفهما امام المرآة قبيل مجيء المدعوين انتبه الى عدد من الدبابيس الذهبية الموضوعة على المنضدة، فرفعها ودسها في شعرها، تاركاً لها مهمة جذب الانظار الى التسريحة . . وفي لحظات اخرى، خيل اليه، وهو يتطلع اليها اثناء وجودهما في احدى الغرف أو أثناء تجوالهما لترتيب المنزل ان امرأة اخرى تطلع عليه من ملامح زوجته رويداً رويداً . . امرأة تنقصها هذه اللمسة او تلك الحركة . . فبادر الى تعديل هيئتها مراراً، ولم يكف الا عندما دق اول المدعوين جرس الباب . .

الان يلوكه قلق عارم وهو يتطلع بين فينة واخرى الى الطابق العلوي، ولكنها اتت اخيراً . . وكان على شفتيه ثمة السؤال عينه:

« - ترى ماذا تفعل هناك؟ »

بزغت على الدرج بما فيها من حياة وبريق، فلفتت اليها انظار الزوجات والازواج، فيما تهيأ هو لاستقبالها عندما ايقن بانها لن تطيل النظر الى ضيوفها وانها ستنزل الدرجات بعجالة، لكنه استمع الى حوار عابر بين اثنين من ضيوفه، فتسمر في مكانه مأسوراً.

قال الاول:

- يخيل اليّ انني رأيتها من قبل.

ايده الثاني:

- أجل، انا ايضاً، ولكنني سأتذكر ذلك عندما اتمعن في ملامحها الاصلية. عندئذ هب من نومه مذعوراً، وحطم علبة المساحيق ارباً . .

- ٦ -

في الشركة حيث يعمل، جثم الهاجس على صدره، نما بسرعة عجيبة لم يصدقها، وضاق تنفسه شيئاً فشيئاً، حتى انه احتاج الى سحب انفاسه بكامل ارادته، لذلك نهض واتجه الى النافذة المطلة على الشارع . . انشغل بتملّي الحركة الخارجية بدءاً بأقرب مايراه وانتهاءاً بالناصية الاخرى . . تعلق نظره بالصيدلية وفوجىء بوجود رجلين امام واجهتها، كان ظهراهما

متجهين اليه، وقد التصق جسداهما الى حدّ انهما حجبا عنه الاعلان، سحب نفساً عميقاً، وخيل اليه ان الصورة لم تعد موجودة، لكن الرجلين كانا يتطلعان الى مكان واحد، هو نفس حيزها، وكانا يتحركان بطريقة منسجمة تدل على انهما يتحاوران مع بعضهما، خمّن ان ذلك هو مايحدث حقاً، فقال لنفسه:

«انهما يتحدثان عنها»

حاول ان يفكر بما يقولانه أو يحزره، فتعاظم تبرمه وغيظه.. سيطرت عليه احاسيس ثقيلة غريبة، فاستدار بشكل خاطف.. اجتاز الغرفة ببطء، ثم اذ اصبح خارجها، هرول مغادراً الشركة، ودون ان يفكر بأمر الزحام مرق من بين السيارات الخاطفة، ثم وقف قريباً منهما، وارهف السمع... لم يبد على الرجلين اي اثر يدل على احساسهما به.. لم يشعرا بدنوه، لكنهما صمتا قليلاً، ثم قال احدهما وهو يصل جملته بما كان قد قاله قبلها:

- وهكذا فأنك تؤيدني.

هزّ الثاني رأسه دلالة الموافقة، فاردف الاول:

انها لاتبدو جميلة الاّ اذا تمعنت فيها.

أيده الثاني قائلاً:

- هذا صحيح.

ثم بدا عليه انه يفكر بشيء آخر، فقد اردف بعد قليل:

- لو أنهم اختاروا وجهاً خارق الجمال، أما كان ذلك افضل؟

اعترض الاول قائلاً:

- كلا، فلابد انهم وصلوا الى هذه الملامح بعد دراسة.

بدا الاستغراب على وجه زميله الذي طالبه بتفسير مقنع، فما كان منه الاّ ان واصل:

- لابد انهم لايسعون الى جذب انتباه عدد قليل من الناس، بل كلهم معاً، لذلك اجروا دراسة على الملامح المفضلة عند الاغلبية.

قاطعه الثاني، وقد حفّزه الفهم:

- ثم اوعزوا بانتقاء هذا الوجه بالذات.

فقال الاول، وقد اسعده فهم زميله:

- نعم، انه حصيلة نموذجية.

عندئذ ركزا انظارهما على الصورة، وتحول حديثهما الى همس خافت لايصل الى اذنيه.. هزّا رأسيهما عدة مرات، وابتسما، ففقد قدرته على التحمل، وادار وجهه بعيداً عنهما..

تحرك من مكانه، ودلف الى داخل الصيدلية، اتجه الى واجهة العرض مباشرة.. دفع الباب الزجاجي بيده فند عنه صوت مكتوم وهو يزحف الى احدى الجهتين، وكذلك انبعث صوت آخر اشبه مايكون بانسحاق عشرات الشظايا أو الحشرات الصغيرة تحت ثقل الزجاج الزاحف.. رفع الاعلان من موضعه.. سحبه امام عيني الصيدلي المدهوشتين وامام الرجلين اللذين شملتهما الحيرة خلف الحاجز الزجاجي، ثم بدا بتمزيق الصورة.. شقّها اولاً الى قسمين غير متساويين، ثم الى اربعة.. وبعد ذلك تطلع الى كل جزء على حدة، وانهمك بتقطيعه الى نتف صغيرة جداً، بحيث لم يعد يرى اي أثر للصورة..

عندئذ اغلق راحتيه على النتف ضاماً اياها بقوة، وخرج.. عادت اليه ضوضاء المرور واصوات الناس المتزاحمين والمنبهات الزاعقة للسيارات التي ضاق اصحابها بصبرهم... خيل اليه انه كان مصاباً بالصمم طوال الفترة السابقة، وانه استرد سمعه تواً، ففرح بذلك، وخطا بضع خطوات على الرصيف، ثم فتح راحتيه للهواء،.. انفلتت المزق الصغيرة منها، وتطايرت الى الوراء، واخذت اعداد منها تعلق بالعابرين والواجهات، وترتد الى الارض، فيما تراقصت اعداد اخرى منها فوق مستوى اسفلت الشارع، وأخذت تنخفض نحو الاسفل فترفعها السيارات المارة الى الاعلى مرة اخرى بما تثيره من هواء، وتديم تراقصها في الجو، لكنه لم يتطلع اليها ابداً، لم يكلف نفسه عناء الاهتمام بها، بل واصل مشيته الى حيث يروم.. مرتاح البال سعيداً، وهو يحس بامكانية ان يفكر على امثل وجه... من الآن فصاعداً...

استـراحـة (ش)
علـى حـافـة الأسئلة

■ علي الشرقاوي



■ توطئة

آن لي
ان اجذر يومي
بنون الجماعة
اغسله بصلاة النجوم
آن لي
ان افجرّ همي
ادحرجه في شوارع نهر الموسيقىٰ
ازيح الحصىٰ المستريح على شفة الوقتِ
ازرع فعل الغيوم
آن لي
ان احوّل
كل دفاعي
هجوم.



■ رسم محمود حمد

■ هوية

الكلمة

طائر ضوء

يخترق الرمح

ويحلمْ .

■ الريح

تنبض في يرقات اللون

كعطرٍ ضاع

تهز الايام وتصهل

هل للغثية ساق غير حوار الازرق؟

هل للفلاحة اعماق غير فم الاشجار؟

ترى في الاحلام المنثورة عشاً

لاتسكنه

القارب تثقبه

المنزل تهدمه

وتقودُ التيه

تعول الى المستقبل :

ياماض

تشرب مايربطها بالشرنقة الاولى

تصرخ في الممكن

لن تلحق من يمشي

ضد تقاليد الكون .

■ الاحجار

اجلسوا

اجلسوا   اجلسوا

فرحي

مائدة

■ ألف

الصدىٰ هامتي

في المدىٰ

كيف اجلس؟

او كيف ارتكب المستحيل

■ آ. ص

غامضٌ كالحديقة

لاتقف في الحروف

تعال

نطوف الغرابة

تعوي الغواية

نطوي طيوف الكتابة

تعال

لنصعد ضوء الحقيقة

وندخل في حلمنا.

■ رغبة

في الداخل فاكهةٌ

لااعرف نكهتها

آهٍ

لو اهدم هذا السور.

كل الايام المشمسة

عبدالرزاق المطلبي

النص

صهيل فتي يمتد، ينداح منتشرا، يمتليء به المكان، يجيبه صهيل آخر، من مكان ما، صهيل، عيناها، يتخيلهما، عينا فرسه، يرى اليهما، مندهشا يفكر، ثم تأخذه حيرة، والرأس الذاهل امامه، مخروط يتجه بقمته الى اسفل، هذا الرأس، يغيظه كثيرا وهو يهتز هزاته القصيرة المتلاحقة، يرتعش، اذ يسمع هذا الصهيل الآن، المنطلق دائما، من مكان ما، حيث تمتد الارض. .

يواصل سيره، حيث الآثار العميقة لحوافر حصانه، تمتد في خطوط وتختلط او تتماوج، بينما تشرد عيناه متخيلا الصهيل العميق، الناضح بالرغبة، انه يستطيع ان يميزه تماما، بدرجته وقوة تردده في الاذن، يراه الآن، اذ يستعيد صداه، يتدفق، يتدفق، ثم ينسرح منتشرا مثل موجة تنطلق، ثم تتكسر على حفافي مدرج صلب، لتنسرح في واد لانهاية لهبوطه. .

يتوقف فجأة اذ ينتبه، ينظر بقوة فارجا ساقيه، يتبع الاثر بعينيه، ثمة أثر لعجلات كبيرة ضخمة قد سارت فوق آثار الحوافز، تسحقها وتضيعها تماما عجلات تراكتور كبير. .

في البعيد امامه، وعند نهاية نظره يقبع بيته، مثل تلة صغيرة يحوطها دخان أزرق، ضباب أزرق، سماء زرقاء في جانبه تلتمع نقطة، قطعة معدن تسطع عليها الشمس، التراكتور نفسه، لماذا هو هناك؟ بجانب بيته؟ ماذا يصنع صاحبه؟ هل ثمة ما يريدونه منه؟

وهو يمشي مسرعا فكر «لابد ان يكون هذا التراكتور ثقيلا جدا ليضيع كل آثار الحوافر التي غاصت في الارض مرات ومرات، في مرة واحدة؟!»

كان بيته يكبر مقتربا منه، نافضا عنه ذرات الغبار الازرق، متنفسا هواء الارض شيئا فشيئا، وكانت النقطة الملتمعة قد وضحت تماما، بدت حمراء تستعيد مع كل خطوة من خطواته شكل تراكتور ساكن، وكانت رجلاه تبدوان وهما تسقطان بقوة على الارض، وكأنهما تلتصقان بها مستنجدتين. .

يقترب كثيرا، فيأخذ بيته مساحة اكبر في الارض وفي السماء التي ظلت زرقاء والتراكتور يتوقف في جانب منه، متحفزا، مطلا، يهتز ولا يعبأ وكل الاشياء تتصاغر ازاءه. .

لاينظر الى الرجل ولكنه يحس به وهو يمتطي تراكتوره، أعلى منه، رأسه اعلى من رأسه، ينظر كوخه وحصانه والارض من فوق، ويبتسم، لابد انه يبتسم الآن، وربما يمسح على شاربيه، او يتأمله باستصغار، متخيلا نفسه اذ يتربع على تراكتوره الآن،

اكبر من الارض وناس الارض، يستطيع هو ايضا ان يمتطي حصانه ويعلو عليه، لكن، هو يجيء الآن راكبا، فهل استطيع ان اركب. . . ؟ رفع رأسه، فومض الضوء بين عينيه للحظة. .

قال الرجل ممسكا بمقود تراكتوره:

- انه لاينفع كثيرا. .

نظر هو بين قدميه، وواصل صمته:

- انت نفسك لاتنتفع منه كثيراً. .

لم ينظر هو صوب حصانه، ولكنه احتل فجأة كل لوح رأسه، حصانا هزيلا يهش بذيله، يضرب حوافره، وينخر بقوة. . . قال الرجل:

- فكر. . .

ونظر هو اليه لحظة كان الرجل يحرك مقود تراكتوره يستدير به رافعا ذراعه، لم يفكر ابدا، اذا انه وجد رأسه خلوا من كل كلمة. . . هتف الرجل:

- انه حصان هزيل على كل حال. . .

وتوقف ناظرا اليه. .

- ثم فكر بما يستطيع ان يعمله التراكتور الآن!

وانفجر صوت محرك تراكتوره بقوة. .

- على كل حال. . انني لن انتظر طويلا. .

ما يزال هو واقفا يتأمل آثار العجلات على الارض، ثم رفع رأسه ونظر الى الحصان. كان الحصان يتحرك في عمق المسافة، وكان يضرب حافره ويحرك ذيله كما تخيله. . صوت التراكتور في أذنيه يخفت قليلا قليلا. . فكر: «انه يبتعد. . » ونظر اليه: «مثلما لو كان يقترب»، كان التراكتور نقطة حمراء تتصاغر باستمرار. . . .

وقف امام باب بيته تماما. . .

- حامده. . .

من الباب برز وجه امرأة مستدير. . .

- تعالي يامرأة. .

بحركة سريعة اندفعت، ووقفت امامه. .

- هل كلمك الرجل؟

- نعم. . .

- كيف؟

- قال: مساء الخير. . ثم سألني عنكم. .

- دخل البيت عليك؟

- لا. . . وهو على تراكتوره. . .

- ماذا أراد؟

- لاأدري. . .

- حسنا يامرأة. . أنا ادري. . .

ألقت المرأة بعينيها الى الارض، تتأمل حركة قدمها اليمنى العابثة في الثرى، بينما مد هو بصره الى كل جهات الارض، متوقفا عند فرسه المربوطة قرب البيت الآخر ورآها تمد بصرها بعيدا، حيث يسمع صوت صهيل يمرح في المدى.

- يريد ان يشتري حصاني. . .

المرأة تغوص بصمتها أكثر. .

- يقول انه هزيل ولا ينفعني في الركوب كما ان التراكتور أسرع وأفضل في الحراثة. .

لم تجرؤ ان تقول شيئا. . كما لم تجرؤ على رفع بصرها. .

- انه يعرف ان فرسي لاتريده. .

أحنت المرأة رقبتها كثيرا. .

- انني اتعجب. . كيف عرف الرجل كل هذا؟!

نسي كل شيء ولم يعد يرى شيئا غير امرأته القائمة امامه مثل جذع قديم متيبس تهزه الريح، وامتلأ صدره فجأة بذلك الشيء الثقيل، وضج في رأسه، ضج، ثم ارتفع مثل الماء وأحس بنفسه يختنق ويحتدم، ثم يحتقن. .

- يريد ان يشتري حصاني ليؤجر لي تراكتوره، كل يوم بخمسة دنانير، ثم يشتري الارض، وهو يعرف كل شيء عني، كل شيء عني، حتى حصاني وفرسي و. . وربما. . ربما. .

صفعها أولا، ثم انهال عليها ضربا وركلا، وهي قائمة كالجذع، تهتز ولا تسقط، تتمايل ولا تتحرك، وما يزال يصيح. . يصيح. . غاضبا، مندفعا، هائجا. .

وحينما هدأ قليلا، كانت فرسه في الجهة الاخرى تضرب حافرها صاهلة وهي تستدير في مكانها. . انتبه اكثر، فسمع صهيل الحصان الآخر يأتيها طائرا، راقصا، ليملأ المكان، فتصهل هي فرحة سكرى، وتجذب حبل رباطها ضاربة الارض. .

امام فرسه تماما يقف، فتية وجميلة هذه الفرس، تناسق عضلات جسدها ولمعان شعرها يكسبها وسامة آسرة. . عجب، فكيف لاتثير في حصانه كل رغبته فيأخذها رغما عنها؟!

مسح بكفه على جبهتها، تأمل عينيها، اغمضهما بأصابعه، مشط لها شعر معرفتها، ثم مسح على ظهرها الناعم، وربت على مؤخرتها، هذا الجسد العظيم وبحث عن حصانه، فوجده نائما، بينما في البعيد تتحرك فرس مع مهرتها الصغيرة وهي ترعى العشب. . .

قصد اليه، مسح على رأسه وشعر معرفته وظهره، تحسس بطنه وفكر: «انه ما يزال قادرا مثلما كان، وانه سيولد فرسه مهرة رائعة. . لابد. . » أمسك به وقاده اليها حتى ألصق رأسه بمؤخرتها وامسك بها من رأسها، تحركت منحرفة، فتحرك الحصان معها، وتحركت، وتشبث الرجل برقبتها ليمنعها، أمسك بها كلاهما، بيد انها نجحت في الابتعاد عن الحصان الذي تعب وظل واقفا في مكانه يرمقها بعين منطفئة، خاطا على الارض بنظراته المنكسرة الذليلة الحدود المترامية لظلامها. .

في الجهة الاخرى البعيدة كانت الفرس الاخرى تركض مع مهرتها في المساحة المنبسطة الواسعة في الطرف الآخر من الحقل، ثم اقبلتا تعدوان معا، تقتربان لتحكا رأسا برأس ورقبة برقبة، تصهلان ثم تبتعدان، لتتقاربا مرة اخرى. . .

استدار هو غاضبا، واهوى بكفه المبسوطة على رأس فرسه، فانتفضت محركة رأسها أعلى وأسفل حركة سريعة، ثم قفزت، بينما كان كلبه يقترب من الجانب الشرقي لبيته، يرفع قائمته اليسرى الخلفية، ويبول على عتبته. .

يقتحمه الصهيل الغريب فيمتلىء بالغضب، ينظر اليها، وجدها تضرب حافرها وتصهل، اغتاظ، قصد اليها وربط ساقها الخلفية الى وتد ورأسها الى وتد آخر، واسرع يأتي بحصانه. . صهيل الحصان الغريب يغزوها، تنظر الى الافق ذاهلة، تنظر حولها مندهشة، الصهيل يملأ المكان، والنشوة تطفر بريقا وفرحا من عينيها، وفجأة قطعت الفرس كل الحبال، توقفت للحظات تحدد بصرها في حصان يطلع عليها من الحقول، ثم انطلقت توازي خطواته. .

توقف الرجل مأخوذا، الفرس والحصان يقتربان معا، يبتعدان معا، يصهلان معا، وهما يخبان في الارض، يتطاردان، ثم يقبلان معا، جنبا لجنب، حتى اقتربا من الرجل كثيرا، توقفا. . تواجها. . وصهلا صهيلا فرحا. .

في المساء تحرك الرجل متقنعا بالحزن، منغلقا بالصمت، واتخذ مكانه محني الرقبة، يتأمل النار فقط، امرأته تتحرك من وراء سكوتها الثقيل، لم تكن مستثارة او غاضبة. لم تكن راضية، ثمة ستار من القناعة والخوف، يحتوي وجهها ويدفع بنظراتها بعيدا مثلما لو لم يكن جموده جديدا عليها. .

أكل طعامه، شرب شايه، ثم جالس النار، يدخن وعيناه لاتنظران لشيء او تنظران ولا تريان، قال لأمزاته:

- هل اعتاد الكلام معك؟

- مرات. .

- وهل يدخل عليك البيت كل مرة. . ؟

- ها. . ؟

والتفتت اليه مندهشة حائرة. . .

انقضت ساعة، ساعتان، اكثر. . نهض بسرعة، خلع سترته، واسرع يندس تحت الفراش، حيث يمتد جسد امرأته حذرا نائما. . وكما لو كان ما يزال حانقا، لف ذراعه حول جذعها المتيبس بسرعة، تذكر فرسه، حصانه، ووجه الرجل، وسمع صوت تراكتوره. . المهرة وامها، ورأى التماعة التراكتور. . وامتدادات الارض الخضراء تلتف حلقات حلقات تختلط مع الدخان الازرق، السماء الزرقاء، الضباب الازرق، الليل الازرق. . وكالعادة. . لم تأخذه الموجة. . وكالعادة شعر بالبرد. . .

نيسان ١٩٧٣

كل الايام المشمسة:

■ د. صالح هويدي

قصة «كل الايام المشمسة»[1] للقاص عبدالرزاق المطلبي واحدة من القصص المهمة التي تكشف عن مقدرة طيبة في تقديم عمل قصصي متماسك وعن ذكاء في تحميل أحداث القصة الواقعية ملامح تعبيرية ودلالات موحية تتجاوز مستوى القشرة الخارجية للعمل القصصي.

تنفتح القصة عن صوت الصهيل الفتي الذي بدا طاغياً على جوها، منداحاً، يملأ المكان وأسماع الشخصية المحورية التي لاتلبث أن ترتعش لسماعها هذا الصوت المنطلق دائماً من مكان ما من الأرض. وهو الصوت الذي سيتكرر ذكره في القصة كاشفاً عن دلالته فيما بعد.

يبدأ الحدث القصصي بالانعطاف نحو وجهة جديدة حين يفاجأ الرجل (الشخصية المحورية في القصة) وهو في طريق عودته الى بيته، بآثار عجلات تراكتور ضخمة تغطي آثار حوافر حصانه في طريقه اليومي، لنراه يشرد بذهنه فيما بعد الى حيث يقع بيته.

ويبدو استخدام القاص الخاص للغة وطريقة وصفه لآثار عجلات التراكتور منطوياً على ايحاءات أريد لها أن تشي بدلالة ما، فهذه الآثار الضخمة التي علت آثار حوافر فرسه أريد لها أن تسحق آثار الحصان تماماً وتضيعها مرة واحدة، على الرغم من غوص آثار الحوافر في الأرض مرات ومرات.

ويشرد الرجل وهو في طريق عودته الى بيته ليتخيل الصهيل العميق والناضح بالرغبة هذه المرة في شكل صدى لايلبث أن يتدفق ويتدفق لينسرح منتشراً مثل موجة منطلقة تتكسر في النهاية على حفافي (كذا) مدرج صلب لتنسرح فيما بعد في واد لانهاية لهبوطه.

يبدو الصهيل هذه المرة وقد اتخذ شكلا من الوصف بدت لبعض مفرداته اشعاعات ذات دلالة لايخطئها الذهن اللماح، لا سيما تشبيه القاص الصهيل بالموجة المتدفقة وبتكسر هذه الموجة على حواف المدرج وانسراحها في بطن الوادي.[2]

حين يصل الرجل الى بيته يجد التراكتور الذي طالعته آثاره في الطريق يتوقف في جانب من البيت، اذ يقدمه القاص في طريقة من الوصف لاتخلو من دلالات موحية هي الأخرى، فهو يراه «متحفزاً، مطلا، يهتز ولا يعبأ، وكل الاشياء تتصاغر ازاءه..»[3]

وينسحب الاحساس بالتضاؤل لدى الرجل على هيأة صاحب التراكتور نفسه بعد أن يراه ممتطياً آلته في صورة بدا فيها رأسه أعلى من رأسه وفي حالة تأمل واستصغار له ولكوخه والأرض والناس وحصانه. واذ يفكر الرجل بامتطاء حصانه هو الآخر، نراه يسأل نفسه سؤالا لايخلو من دلالة اذ يقول: «لكن، هو يجيء الآن راكباً، فهل استطيع أن أركب[4]..؟»

ويجري القاص بين صاحب التراكتور ورجل الدار حواراً قصيراً نفهم منه أنه يريد أن يشتري منه حصانه الهزيل ليخلصه منه وليؤجره تراكتوره فهو أسرع له وانفع في الحراثة.

ولكن القاص يلجأ الى طريقة في التعبير ذكية، اذ يجعل فيها حديث صاحب التراكتور عن الحصان حديثاً ذا ايحاء مشع لا ينطبق على الحصان وحده وذلك حين يعتمد الاشارة والوصف المعبر الدقيق:

«ـ انه لاينفع كثيراً..

نظر هو بين قدميه، وواصل صمته:

ـ انت نفسك لاتنتفع منه كثيراً . .

لم ينظر صوب حصانه ، ولكنه احتل فجأة كل لوح رأسه ، حصاناً هزيلا يهش بذيله ، يضرب حوافره ، وينخر بقوة»

(. . . . .)

ـ انه حصان هزيل على كل حال . . .

وتوقف ناظراً اليه . .

ـ ثم فكر بما يستطيع أن يعمله التراكتور الآن!»

ان نظر الشخصية الى ما (بين قدميها) اشارة لها دلالتها ، كما ان القول (بعدم انتفاع) الرجل من حصانه (لهزاله) و (حركته العابثة) و (لخيرصوته) وتسليم الرجل باقوال صاحب التراكتور ، يبدو كل هذا الوصف محملا بايحاءات تخفي وراءها مستوى دلالياً آخر للنص. [٥]

وحين يسأل الرجل زوجته عن سر زيارة صاحب التراكتور وفيما اذا كان الرجل قد دخل داره ، تخبره الزوجة أنه قد سأل عنه هو فوق تراكتوره دون أن تعلم مقصده حينذاك يخبرها زوجها بانه انما يعرف ما اراده بالضبط ، لنرى المرأة تغضي من بصرها اثر هذا التعليق ، محركة قدمها اليمنى في الأرض حركة عابثة في وقت بدا فيه وصف القاص لشرود الرجل ومده بصره الى فرسه المربوطه قرب البيت وهي تصغي لصوت صهيل يمرح في المدى ، يبدو هذا الوصف وسيلة فنية أريد لها الايحاء بالمغزى الدلالي السابق وتعميقه بطريق الصورة الرامزة . يؤكد ذلك اتمام الزوج لحديثه بقوله ان صاحب التراكتور قد قال عن حصانه انه هزيل ولا ينفعه في الركوب وان التراكتور أسرع منه وأفضل في الحراثة . واذا ما انتبهنا لما يمكن أن يوحي به كل من (الركوب) وفعل (الحراثة) اللذين يمتلكان دلالة رمزية (سايكولوجية) معروفة في التحليل النفسي . أدركنا المغزى الذي يحاول القاص توكيده والانتهاء اليه .

لكن القاص لايقف عند هذا الحد حين يمضي بنا الى وصف الزوجة المحنية الرأس والتي لاتقوى على رفع رأسها جراء هذا الحديث الموحي ، اذ تزيد من احناء رقبتها حين يقول لها الزوج مستنكراً بأن صاحب التراكتور «يعرف أن فرسي لاتريده» بل اننا نجد القاص يدفع بالشخصية الى حالة من الاحتدام والغضب المفاجيء الذي لايتبدد الا حين يجد الزوج نفسه وقد انهال دونما سبب واضح على زوجته ضرباً وركلا وهي تهتز وتتمايل كالجذع القديم دون أن تسقط ، ليبرز له صوت الصهيل من جديد في شكل صوري مواز للحدث ، كاشفاً عن الترابط فيما بين الحدثين معاً ومؤكداً الاشارات الموحية السابقة :

«وحينما هدأ قليلا ، كانت فرسه في الجهة الأخرى تضرب حافرها صاهلة وهي تستدير في مكانها . . انتبه أكثر ، فسمع صهيل الحصان الآخر يأتيها طائراً ، راقصاً ، ليملأ المكان ، فتصهل هي فرحة سكرى ، وتجذب حبل رباطها ضاربة الأرض . . . »

ما الذي يريد أن يقوله لنا القاص غير توكيده لذلك الخيط الذي يربط فيما بين حدث ضربه لزوجة واستدارة فرسه في مكانها المربوطة به محاولة الخلاص من قيدها؟

انه يريد أن يقول على ما يبدو أن فرسة قد بدت فرحة مهتاجة لصوت الصهيل الذي يأتيها (من بعيد) تحدوها رغبة في معالجة رباطها والخلاص من أسرها . وهي دلالة تجعل من المشهد معادلا فنياً لعلاقة المرأة بزوجها من جهة وبالرجل الغريب من جهة أخرى .

ولعل مما يؤكد تلك العلاقة لجوء الرجل فيما بعد ذلك الى فرسه متأملا لجمالها ومتسائلا مع نفسه عن سر عدم اثارة هذه الفرس رغبة الحصان لبأخذها رغماً عنها . وهو تساؤل تقصد الشخصية من ورائه ذاتها اكثر مما تقصد الحصان .

ويبلغ الحدث دلالته البليغة والموحيدة حين يلجأ الرجل الى مسح ظهر فرسه وتمشيط شعر عرفها والربت على مؤخرتها والاتيان بالحصان وفعل الشيء ذاته معه ، في محاولة لالصاق رأسه بمؤخرتها والامساك بها ، تحدوه رغبة جامحة يلخصها قوله : «انه ما يزال قادراً مثلما كان ، وانه سيولد فرسه مهرة رائعة . . لا بد . . »

ويأتي انحراف الفرس وحركتها الدائمة للتخلص من الحصان ، رغم جهد الرجل العابث ، ونجاحها في الابتعاد عنه ،

في وقت ظل فيه الحصان «واقفاً في مكانه يرمقها بعين منطفئة، خاطاً على الأرض بنظراته المنكسرة الذليلة الحدود المترامية لظلامها. . حينذاك لايجد الرجل غير أن ينهال على فرسه بالضرب على رأسها.

انها اذن حالة اليأس التي ولدها الشعور بالعجز عن تحقيق فعل التواصل الجسدي المثمر معبراً عنه في صورة هذا المعادل الفني الجميل. اذ لم يكن انطفاء عين الحصان وانكسار نظراته وعجزه سوى تعبير عن انطفاء روح الزوج وانكساره النفسي وعجزه الجسدي معبراً عنه في هذه الصورة الرامزة.

وحين يتردد الصهيل للمرة الرابعة يبدو لنا وقد بلغ مداه الأوسع من الحدة والعلو، وذلك حين يصفه القاص من خلال احساس شخصيته به ويقوله: «يقتحمه الصهيل الغريب فيمتليء بالغضب».

ويصل الغضب بالرجل حداً يفقده توازنه ويدفع به الى ربط فرسه من ساقها ورأسها الى وتدين، والاسراع للاتيان بالحصان، في وقت تكون الفرس قد بلغت فيه أقصى حالة من الهياج والنشوة التي سببها غزو صهيل الحصان الغريب لها وملئه المكان. وهو نص فيه اشارة للحصان (الغريب) أول مرة، فضلا عن النص على طريقة تأثير الصهيل في الفرس ووصف القاص له بـ (الغزو). .

«. . صهيل الحصان الغريب يغزوها، تنظر الى الافق ذاهلة، تنظر حولها مندهشة، الصهيل يملأ المكان، والنشوة تطفر بريقاً وفرحاً من عينيها، وفجأة قطعت الفرس كل الحبال، وتوقفت للحظات تحدد بصرها في حصان يطلع عليها من الحقول، ثم انطلقت توازي خطواته. . توقف الرجل مأخوذاً، الفرس والحصان يقتربان معاً، يبتعدان معاً، يصهلان معاً، وهما يخبان في الأرض يتطاردان، ثم يقبلان معاً جنباً لجنب، حتى اقتربا من الرجل كثيراً، توقفا. . تواجها. . وصهلا صهيلا فرحاً. .»

ويبدو الرجل في المساء جالساً مع زوجته قانطاً، يجالس النار[٦] متأملا لها وسائلا الزوجة عن علاقتها بالرجل وفيما اذا كان يدخل عليها البيت كل مرة وسط حيرة الزوجة واندهاشها.

وتأتي محاولة الزوج اليائسة الأخيرة لتمثل الحدث الذي يأخذ بخيوط القصة جميعاً نحو الانفراج كاشفاً عن دلالاتها ومعمقاً احساسنا بالمغزى الذي تنطوي عليه:

«انقضت ساعة، ساعتان، اكثر. . نهض بسرعة، خلع سترته، وأسرع يندس تحت الفراش، حيث يمتد جسد امرأته جذراً نائماً. . وكما لو كان ما يزال حانقاً لف ذراعه حول جذعها المتيبس بسرعة، تذكر فرسه، حصانه، ووجه الرجل، وسمع صوت تراكتوره. . المهرة وامها، ورأى التماعة التراكتور. . وامتدادات الأرض الخضراء تلتف حلقات حلقات تختلط مع الدخان الازرق، السماء الزرقاء الضباب الازرق، الليل الازرق. . وكالعادة. . لم تأخذه الموجة. . وكالعادة شعر بالبرد. .»

ان محاولة القاص الاحتفاظ بدلالاته المشعة دونما بوح بها أو تصريح حتى نهاية القصة أمر يحسب لهذه القصة الناضجة. فعن طريق العبارة الموحية وحدها التي تخبرنا بشعور الزوج بالبرد وفقدانه الاحساس بالموجة، ندرك سر عجز الزوج عن القيام بمهماته الزوجية، لنقف فيما بعد على سر قلقه وخوفه الذي حول حياته الى جحيم وكوابيس نغصت عليه صفوه وأضرت بعلاقته بزوجته. وحينذاك ايضاً نفهم سر ذلك الصهيل الذي بدامستحكماً بالشخصية مطارداً اياها منذ السطور الاولى للقصة، بل منذ الكلمة الاولى منها، لندرك فيما بعد أن هدير التراكتور الكبير ليس سوى مظهر من مظاهر الصهيل المدوي أبداً، وأن صاحب هذا التراكتور الغريب ليس سوى ذلك الحصان الغريب الذي شد اليه فرسه بصهيله ونجح في انتزاعها منه وتحريرها من سجنها، تماماً كما كان صاحب التراكتور الغريب يدب بتراكتوره قريباً من بيته، هازئاً بهزال حصانه (رمز القوة)، ومتباهياً بقوة آلته وأفضليتها في حراثة حقله. محاولا المرور فوق الأرض ذاتها[٨] التي خبرها الزوج ووطأها بحوافر حصانه مرات عديدة.

من هنا فلم تكن القصة كما تبدو للوهلة الأولى نصفين لاعلاقة لأولها الذي يدور حول علاقة الرجل بصاحب التراكتور بثانيها

الذي يدور حول ترويض الرجل لفرسه بغية قبول حصانه ونجاحها في التخلص من اسرها والهروب مع الحصان الغريب، وانما هي قصة متكاملة على درجة من النضج والتماسك اعتمد القاص في جزئها الأخير على عالم الحيوان ليكون معادلا رمزياً معمقاً من دلالات القصة ومكملا لمغزاها النهائي المتكشف عن أزمة الزوج وعمق مخاوفه.

ولكن من هو هذا الغريب، صاحب التراكتور؟

وهل يرمز لشيء ما في هذه القصة؟

ان مما لاشك فيه ان دلالات القصة ومستواها التعبيري يسمحان بتأويلها في ضوء المستوى المطلق للدلالة ليصبح مغزى القصة، ان من يعجز عن تطمين الرغبات الأساسية واشباع الحاجات المشروعة لغيره سيجد نفسه مهدداً يوماً بتهرؤ علاقته معه وتهشمها وضياعها مهما بلغت من الحميمية والقدم.

ولكن هل نستطيع أن نذهب بالتأويل الى أبعد من هذا في ضوء استخدام القاص لبعض الاشارات وطرائق الوصف الدالة كوصفه صاحب التراكتور بـ (الغريب) ووصفه الخاص للتراكتور (رمز الآلة الاوربية الحديثة) في مقابل الحصان (رمز المجد العربي والأصالة) ليكون الغريب هو الاجنبي الذي جاء لمساومة العربي على رمز وجوده وعرضه؟

وهل كان شك الزوج بعلاقة الغريب بزوجته متأتياً من احساس الرجل (العربي) بعجزه في علاقته بزوجته وامتلاك الاجنبي مفتاح رضا الزوجة ومشروعية امتلاكها وأسباب اثمارها منه؟

والحق انه لكي يستقيم لنا مثل هذا التأويل ينبغي أن تبلغ المرأة (الزوجة) مستوى يجعل منها رمزاً دالا اكثر منها واقعاً حرفياً، كأن ترمز الى الوطن مثلا.

لقد بدا وصف القاص للمرأة محدوداً، فهي لم تحظ منه بعناية أو تسليط للضوء على دخيلتها النفسية وملامحها الخارجية وطبيعة ارادتها، فلم نعرف من ذلك كله الا النزر اليسير الذي يقف بها عند مشارف حدودها الواقعية ولو كان القاص المطلبي قد راعى اغناء شخصية المرأة واكسابها بعداً تعبيرياً شأن بعض أحداث قصته وشخوصها لكان مثل هذا التفسير ممكناً ولكانت القصة قد ضمنت لها عمقاً فوق ما هي عليه وقدرة على الاشعاع غير المحدود اكثر مما حاولته وعبرت عنه.(9)

هوامش

(١) نشرت القصة ضمن سلسلة القصة والمسرحية (٩٤) منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية/١٩٧٩.

(٢) لاتخلو الاشارة الى التدفق والانكسار والوادي ثم انسراب الموجة فيه من دلالات سايكولوجية، بوصفها رموزاً جنسية لدى علماء التحليل النفسي.

(٣) أنظر ما يتضمنه كل من (التحفز والاطلالة والاهتزاز) من موحيات الفعل الجنسي.

(٤) يشي استخدام القاص لهذا الفعل بمعنى الركوب العام المتجاوز مجرد اعتلاء التراكتور.

(٥) ينطوي الربط بين الحديث عن الحصان العاجز الهزيل والنظر الى ما بين قدمي الرجل وهو الجزء الذي له دلالته في جسد الرجل، على دلالة مقصودة أريد ابرازها.

(٦) تمثل النار واشتعالها رمزاً للفعل الجنسي لدى علماء التحليل النفسي الفرويدي.

(٧) تتردد الزرقة وصفاً دائماً لبيت الرجل والمكان المحيط به من خلال عيني الرجل في شكل ضباب مرة ودخان ازرق ثانية والوان زرق محضة ثالثة، دون أن نقف على دلالة واضحة لهذا اللون وما يوحيه من واقع ازمة الشخصية القصصية.

(٨) تتجاوز الأرض هنا مستواها الحرفي المباشر لترمز للمرأة ـ الزوجة.

(٩) يصدق هذا الى حد ما على شخصية الرجل صاحب التراكتور أيضاً.

المعرّي في التيه

■ اديب كمال الدين



■ رسم محمود حمد

- ١ -

إذ يَعْوي الليلُ يقومُ دمي يَتشبّثُ بي:
ماذا قد حل بتلك الارض؟
. . هل قتلتْ أحداً؟
. . سرقتْ فاكهة الاغرابْ؟
. . ضاعت في البريةْ
. . وقعت في المستنقعْ
وتعرتْ من برقعِها؟
هل أوجعَها
صوتُ السيفِ على الرقبةْ؟
ياالله
لطفك، لطفك
فحدائقُ موتي ذي تمتدْ
وزفيف دمي يشتدْ
والارض. . مددْ.

- ٢ -

باسمِك قد خَرج الرجلُ : الطفل
من قمقِمهِ المعجزْ
ومضى يصطاد فراشات الماءِ
ولأن الخبزَ عنيفٌ في زمِن الطحلبْ
باعدتِ الارضُ خطاها
ومضتْ للعتبهْ
آكلةً سماً مكتئبهْ
عادَ الرجلُ : الطفلُ
أوقد شمعتهُ
فرأتها الارضُ
صرخت وطوتها تحت جناحيها،
شربتْ ماءً آسنْ
وعواء لليّل الآثمْ.

- ٣ -

باسمِك قُدرتِ الاقمارُ منازلَ والايامُ سنينْ
ومضتْ من خلفي مئذنةٌ
لم أرقبها والكأس تمزقني إرباً إربا
ألآنَ الشمعة قد سقطت في الماء الآسنِ
أولد من موتي مراتٍ
لا عذّب منفياً في كلّ صباحٍ ؟

- ٤ -

ها أنتَ معي فَتَقدّمْ!
سأريك عذابي فتَقدّم!
لا تقنطْ وانحدر الآن الى البركهْ
سقطت شمعةُ روحي
فبكيتُ دمي وشبابي
وصرختُ بوسط البرية :
من ينقذني؟ من
صهَلتْ في وجهي الريحُ . . وجعتْ . .
فأكلتُ عيوني . . كان المسرحُ ممتلئاً بالناسْ
فصرختُ : أنا الطفلُ
لا أفهم هذي المحنة
أُوعدنا بالماء، رغيفِ الله
لم يفقأْ هذا الدهرُ الجبّارُ
عينيه يسوطُ الناس
ما من رحمهْ؟
في اللحظه في اللحظهْ
اشتعلَ النورُ فقامَ الناسُ لطقس النوم
مبتهجين
وأنا وحدي كنت اليقظانْ
وأنا الاعمى المنحوس المكتملُ العينينْ

- ٥ -

وتَقدّم!
سأريك جهنم في الارضِ
وأريك اللعبةَ كاملةً، فتَقدّم!
فَهَمَستُ بصوتٍ مخذولٍ : «أنا أعمى»

● (لا بأس عليك سأجعل مِن دمِك البشري يرى
ويحس، يتيه)
فأراني كيف تُباع الارضْ
تُجتثُ الاشجارُ
وأراني كيفَ تُلاك الكلماتُ
ويُباعُ الاطفالُ.
وأراني دائرة الافلاك.. صرختُ:
باسمك
لا شأن لديَّ
أشعلتُ الشمعه في الريحِ
سرقتها الارضْ
حرقتْ كفي أشلاء النارْ
ماذا أفعل؟
قد سلّ الدهر الخيطْ
فبقِيتُ وريداً مِن غير دمٍ
وَبقيتُ لقيطاً من غير قناعْ.

- ٦ -

باسمك قد دارت دائرةُ النقمهْ
وأنا أدخل في دارك عُريان
أنتَ غطائي
.. مخزوناً أنتَ هنائي
.. مأكولاً أنتَ سِناني
فَترفّقْ!
عاشرتُ جحيمَ الناسِ
وخطوتُ بقلبِ جهنم
هذي سَقَرُ مَرّتْ، فَترفّقْ!

- ٧ -

أعطاني اسما آخرَ
أوردني نهرَ الحكمهْ
فسترتُ عرائي
وحملتُ سناني
وَمَضيتْ.

- ٨ -

لكن الارضَ، الليلةَ قد ذُهِلتْ
الارضَ، الليلةَ، تأكلها صرخات دمي
سَرقتْ؟
قَتلتْ أحداً؟
جَلستْ فوقَ العتبة؟
أنا أعرفها تجلسُ فوقَ العتبهْ
لكن حنينك أوسعْ
فترفقْ
لا تتركْني للريح لتنبش أيامي
لا تتركني للحوت ليلقمني الوحشة والبحر ورائي
لاتتركني ليهوذا يصلبني
لا تتركني اتساقط في الوادي بحثاً
عن جيل تتجلّى فيه
لا تتركْني للاّتِ.. وما من لاتٍ أوهبل او عزّى
لا تتركني للطوفانْ
ودمي قد أبصر خفْق حمامات عادت
برحيق النورْ.

حوار مع

الكاتب المسرحي عبدالكريم برشيد

■ اجراه: كامل عويد العامري

عبدالكريم برشيد. . كاتب وناقد ومخرج مسرحي، ولد في شرقي المغرب ١٩٤٣، بمدينة ايركان، انهى دراسته الثانوية والجامعية في مدينة فاس، بكالوريوس أدب عربي، دبلوم تربية وعلم النفس، دبلوم اخراج مسرحي من اكاديمية مونبيلية بفرنسا، أسس فرقة مسرحية من الشباب والجامعيين سنة ١٩٧٢، في مدينة الخميسات قدم واخرج للفرقة عشر مسرحيات لمجموعة من الكتاب العرب بالاضافة الى مسرحياته، عضو سابق في هيئة تحرير مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية من مؤلفاته المسرحية عنتره في المرايا المكسرة «١٩٧٠» موال البنادق، الحومات، السرجان والميزان عطيل الخيل والبارود، العين والخلخال، منديل الامان، ابن الرومي في مدن الصفيح، حكاية العربة، فاوست والاميرة الصلعاء، قراقوش الكبير، الناس والحياة، عرس الاطلس أمرؤ القيس في باريس، حكاية قرية أسمها دنيا، جحا في الرحى، شطحات جحجوح، الدجال والقيامة.

يعمل الان مندوباً لوزارة الشؤون الثقافية المغربية لجنوب المغرب، معروف بالبيانات الاحتفالية والاتجاه الاحتفالي، آخر اعماله، كتاب: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي».

من خلال هذه التجربة الطويلة، والنتاج الكثير. . . كان الحديث مع الكاتب العربي عبدالكريم برشيد. . «ونبدأ بجدوى الكتابة المسرحية عنده.

ـ الكتابة المسرحية عندي تبدأ قبل الكتابة، أي انها تنطلق من تفاعل حي مع الحياة وبذلك فان التخطيط على الورق ليس سوى العملية الاخيرة من الكتابة، فالكاتب لا يكتب عندما يأخذ الورقة والقلم لان هذه العملية هي العملية النهائية لأنفعالاته، لأحساساته ومجالاته ولمواقفه ولتصوراته . . للوجود وللأشياء وللناس، وبذلك فأنني عندما احيا، واحيا، لاكتب، وهذا التفاعل هو المرحلة الاخيرة التي هي المخاض، وليس هناك مخاض بدون حمل وبدون وحم وبدون اشهر عديدة تتبلور فيها الافكار وتتبلور فيها الرؤى لتصبح شخصيات ومواقف ومشاهد مسرحية.

الكتابة شيء شبيه بما فعلته شهرزاد، انها تحكي حتى لا تموت والكاتب أيضاً يؤكد ذاته من أجل ان لا يموت، لأنه معرض للسؤال والتساؤل. . وماذا بعد؟ هذا السؤال هو الذي يجعل المبدع معرضاً للقلق الكبير، فهو دائماً في مواجهة العدم، فأما أن يجدد ذاته، أي يكون هناك «بعد» وعندما تموت هذه ال بعد يموت المبدع، وبذلك فالقلق هو طبيعة الابداع المسرحي الحق، فعندما نكرر أنفسنا، ونقلد انفسنا نتهي كمسرحيين وكمبدعين، ونجتر كلامنا واحساساتنا وكلماتنا. لقد قلت دائماً ان المبدع يحيا نفس الحالة مرتين، ونحن لانعيش المسرحية مرتين، واذا كنا لانحيا نفس الاحساس مرتين، فأنه لابد ان لانكتب نفس الفكرة مرتين، اي اننا في المرة الثانية نكون اكبر سناً، نكون أعمق تجربة وأشمل رؤية، أذن فكل كتابة لاحقة لابد ان تتجاوز وتتعدى الكتابة السابقة والاسقطنا في السكون والثبات وعطلنا فينا حاستنا النقدية ،ورؤيتنا وشعورنا ،من هذا أمر الى الشطر الآخر من السوال، ماجدوى الكتابة. . . الكتابة لديها اكثر من مفهوم، فهي عند البعض شيء يسعى للتغيير، وعند البعض الآخر ،للتحريض، كما هي للتنفيس او للتطهير، فالاختلاف اذن موجود في طبيعة اوجدوى الكتابة المسرحية اوجدوى الفعل المسرحي ككل. شخصيا اعتبر ان المسرح لايعلّم، لايحرّض، ان المسرح يعمّق احساسنا بالوجود، فالايام في تواترها، في استمراريتها تحمل في ذاتها التكرار، اليوم يشبه الامس والامس



يشبه ماقبله، وبذلك نحن ننخدع ،نرى الواقع ،ونغفل عن روية الحقيقة، هناك اذن حاضر وغائب هناك كائن وممكن، هناك ظاهرومضمر، والمطلوب من الابداع الحق أن يجتاز هذا الحد، والذي يحجب عنا أشياء عميقة من ذاتنا من واقعنا من حقيقتنا، وبذلك فأن كل الابداع لا يجعلنا نحيا بشكل أحسن ونرى الوجود في احلى مظاهره عند ذلك الابداع لا يمكن ان يحمل هذا الاسم، ان الشيء الذي جعل كتابات شكسبير خالدة، هو انها لم تكن تحمل درساً يمكن ان ينتهي بانتهاء الحصة التدريسية، وبذلك اعطانا خطاباً انسانياً يمكن ان يشعر به الانسان في كل زمان ومكان، هناك اذن ثوابت، وهناك متغيرات، والمتغيرات هي هذه الاحداث التي نحياها ونشاهدها والتي هي قشور الواقع والتي يمكن للعين المجردة أن تراها؛ وهذا مايمكن للصحافة

والاعلام ان يتتبعها، اي ان يطلعنا على مايقع، ولكن الابداع يتجاوز رصد هذه الاشياء في شكليتها وحرفيتها الى رصد معنى مايقع، اذن ـ هناك فلسفة الواقع، فعندما جاء ابن خلدون، العالم العربي الكبير، لم يؤرخ للفعل فيما هو كائن، ولكن حاول ان يستنبط فلسفة الحدث، أي كيف يتشكل التاريخ، كيف تتكون الظاهرة التاريخية، وارى أن الابداع الحق هو المطالب بأن يتساءل بعد رصد الظاهرة الاجتماعية والظاهرة التاريخية والسياسية ان يتساءل كيف يتشكل هذا الواقع كما هو واقع، وعندما نفسر فاننا نملك ان نغير وبدون ذلك فاننا سنكرر نفس هذا الواقع، وسنفقد السيطرة على التاريخ وبالتالي على الظواهر الاجتماعية والسياسية والثقافية العامة.

الابداع اذن محاولة للأمساك بروح الواقع وبروح التاريخ من اجل جعل هذا التاريخ حياً، فاعلاً متحركاً يسير باتجاه انسانية الانسان، ومدنية المدينة وحيوية الحياة.

هل يعني ذلك ان هناك مايشكل مصادر معينة لتجربتك، المسرحية؟

ـ هناك مصادر متعددة، ابتداء من تراثنا العربي الاسلامي ـ وهذا شيء يمكن ملاحظته من خلال اسماء المسرحيات التي تعكس اسماء متنوعة من التاريخ، ومن الحكاية الشعبية، ومن الاغنية ومن الاسطورة ومن كل مايشكل ذاكرتنا الشعبية، هذا المصدر ـ غني لأنه يمتد عميقاً في لحمة التاريخ فهو يختصر او يختزل خمسة عشر قرناً من الزمن، وبذلك فانا ككاتب مغربي عربي اسلامي لا يمكن ان اكتب الا انطلاقاً من هذا الموروث الذي يشكل ذاكرتي الشخصية، وذاكرتي الجماعية، انني لا أقدر أن اقفز وعيي الجماعي، وبذلك فانني اكتب باللغة العربية، أي بنفس اللغة التي كتب فيها أمرؤ القيس والجاحظ، وابن قتيبة وابن خلدون وغيرهم.

ومن هنا فان هذه اللغة لا بد ان تكون مصدراً من مصادري في التأليف أو الكتابة المسرحية، حقاً وهذه اللغة تحمل مدلولاتها الحضارية المختلفة، وقد رجعت الى ابن الرومي، وابن الرومي شخصية درامية بكل ماتحمل الكلمة من معنى، اذ مايمكن ان تقول عن رجل يؤمن بالنحس والسعد، رجل مريض الاعصاب في عصر نزل فيه العظماء والشعراء والكتاب الكبار، لذلك، فقد رجعت الى هذه الشخصية وحاولت ان اجد لها معادلة موضوعية في حاضرنا، وابن الرومي الذي فقد كل اولاده بعد ان احترقت داره، وعاش الفقر في زمن الغنى، كما عاش الفكر الاسطوري في زمن المظاهر الحضارية والتكنولوجيا، من هنا كتبت عن «عنترة في المرايا المكسرة». . عنترة كما هو موجود في تاريخنا وفي ادبنا وفي تراثنا. . هو شخصية تختزل الانسان العربي المعتز بالقبيلة والمدافع عنها، في وقت تمارس عليه العبودية، فهو عبد وتريد قبيلته ان يحررها، عنترة العربي المعاصر مازال مقيداً، والأيادي المقيدة لا تحمل السلاح، وعندما قيل لعنترة كر وأنت حر في الواقع يجب ان يقال له:

كن حراً ثم كر، هناك مسرحية اخرى هي «أمرؤ القيس في باريس»

● وما علاقة امرؤ القيس بباريس؟

ـ اقول لك، الواقع ان امرؤ القيس لا وجود له في المسرحية كما هو في التاريخ والادب، وكما هو الان، وكما يتجسد في بعض العرب خارج اوطانهم، العربي الذي يحاول أن يكتسب المعاصرة، وهو يجر التاريخ وراءه، ولم يستطع ان يتخلص من ترسباته، العميقة، هذا الانسان العربي يصطدم بعصر جديد، فلذلك نجد معاصرته شكلية. وبذلك تكون المطالبة، في التحرر الداخلي ليكون اساساً لتحرير أمتنا أو أقطارنا العربية

● عرفت بالمسرح الاحتفالي وقدمت بيانات احتفالية.. فما هو جوهر المسرح الاحتفالي؟

ـ أن مسرحنا لا يكون الا احتفالياً اي ان يعبر عن «نحن» «الان» «هنا» لقد حاول الغرب أن يقنع البعض بأن المسرحي غربي اولا يكون، وعند أوغستوبول المسرحي اللاتيني: ـ ان لكل ثقافة مسرحها الخاص وبذلك فان المسرح لم يولد ولادة واحدة، لقد ولد في اليونان أنطلاقاً من شروط موضوعية خاصة، من حفل في مجتمع زراعي عرف تحولات خاصة ـ المسرح ولد في المجتمع الفرعوني ولادة مخالفة ولد في المعابد عند الكهان من خلال ديانة تقوم على اساس الصراع الثنائي بين اوزوريس واخيه، نشأ في اليونان بشكل مغاير مثلاً ـ ليس هناك صيغة واحدة للمسرح ـ مثلما ليست هناك صيغة واحدة للشعر ـ الغرب ليس له مقامات، هل تؤاخذ هذه الشعوب على ذلك؟

الغرب ليس له معلقات ـ هل تؤاخذ على ذلك. . ؟ الغرب ليس له الف ليلة وليلة. . ولا حكايات الشطار. فالثقافة اذن نتيجة للحضارات التي تشكل دوائر شبه مقفلة تمثل ذاتها وتمثل طبيعتها وبيئتها الزمانية المكانية، ولكن مانشاهده اليوم ـ ان الثقافة الغربية تريد ان تركز كل شيء على محاور، كلنا ندور حول المحور الغربي، فكل فلسفة لا تشبه الفلسفة الغربية ليست فلسفة وكل منطق لايشبه المنطق الغربي ليس منطقاً وكل مسرح لايشبه المسرح الغربي ليس بمسرح. . هذا مادفعنا الى ان نتسائل عن العنصر الاساسي في المسرح. . فنحن لانهتم بالتقنيات لانها تأتي فيما بعد، يكفي ان نعرف ان البيوت تبنى بوجود اربعة جدران وسقف هذا هو الاساس، ولكن البيت العراقي يختلف عن البيت الامريكي. والبيت الامريكي يختلف عن البيت في الألاسكا، لان العمارة تتأثر بالطبيعة، بالثقافة بصفة عامة، لذلك فأن طبيعة الفرجة لدى الانسان العربي تختلف، نحن نحتفل في الاسواق، نمارس الديانة في البيوت، نمارس الصلاة على قارعة الطريق. اما الانسان الغربي فهو يذهب الى الكنيسة، وبالتالي اوجد المسرح وهو شيء خارج عن المسرح، ولذلك احاول دائماً ان اميز بين الفن والبناية حتى لا نقع في التباس، المسرح ليس هو البناية ولذلك اذا كنا نفتقر الى هذه البناية الخاصة لفئة معينة فاننا نتوفر على الفن، نتوفر على هذا الاحتفال الشعبي الذي نقيمه في الاعراس، ونقيمه في الساحات العامة ونقيمه في الاسواق، والذي نعطيه اسماء مختلفة خارج ما أصبحنا نطلق عليه اسم المسرح، وبذلك نجد السامر والحكواتي وخيال الظل، قراقوز والحلقة والبساط، كل هذه الاحتفالات تقوم على أساس الاحتفال والتعبير عن الحس الجماعي في الامكنة العامة، وعندما دخلنا المسرح الغربي اخذناه في حرفياته وجزيئاته البسيطة وقطعنا مابيننا وما بين هذه الاحتفالات التي تشكل ذاكرتنا الجمعية، من هنا جاء المسرح الاحتفالي ضرورة من اجل اعطاء مسرحنا طابعه المميز، بعد ذلك حاولنا ان نقفز على هذه الخطوة الاولى لنوجد هذا المسرح من خلال مفرداته الاساسية.

● وماذا تعني بالمفردات الاساسية هذه؟ وما علاقتها بالبيانات؟

ـ أي ايجاد منهجية للكتابة وايجاد منهجية أو بيد اغوجية للتمثيل المسرحي وايجاد مؤسسة مسرحية مغايرة، ايجاد معمار هندسي ايجاد كتابة سينوغرافية ـ ايجاد ذوق مسرحي، ومن هنا فأن البيانات حاولت ان تعطي رأياً في كل هذه المفردات المختلفة.

● من حيث طبيعة المسرح يأتي التساؤل، ماهو المسرح، ولماذا المسرح ـ ومن اجل ماذا، وكيف تريد هذا المسرح، وكيف يريدنا هذا المسرح؟

ـ هنا لابد من ضرورة أن نتجاوز البحث الفردي الى البحث الجماعي، ولكن في هذا الضوء تشكلت جماعة المسرح الاحتفالي، ففي الستينات كان الدكتور يوسف ادريس يشتغل بمفرده، وكان الدكتور علي الراعي يشتغل بمفرده، يوسف ادريس كاتب، والراعي باحث، والمسرح العربي لايمكن ان يؤسسه الا المسرحيون عامة، وعندما أقول المسرحيين لااقصد الذين يشتغلون بالمسرح فقط، ولكنني اقصد الفلاسفة والرسامين والموسيقيين لان المسرح فن يختصر بداخله كل الفنون وهو صناعة تختزل كل الصناعات، وهو علم يختزل كل العلوم الاخرى. فالمسرح هو الشعر، وهو الكلمة وبذلك فهو

البـلاغـة ، بلاغـة الكلمة وهو بلاغة الصورة ، وهو بلاغة اللحن ، والتشكييـل البصـري باللون والتشكيل بالجسد ، وبالايحاء ، كما ان المسـرح هو صنـاعـة او صنـاعات من خشب وحدادة وخياطة وكـل الصنـاعـات الاخـرى ، كما انه علم لانه يجمع بين التاريخ والفلسفـة وعلم النفس وعلم الـدلالات وعلم اللسـانيـات ،وكل العلوم الاخـرى ، ومن هنـا فان المسـرح الاحتفـالي هو ورشـة مفتـوحـة للجميـع من اجـل التطـوع الابداعي ، لقد فهمنا اننا اذا كتبنـا مسـرحيـات انطـلاقـاً من التـاريـخ العـربي ، فاننا سننشيء مسـرحيـات عربيـة ، واذا انطلقنـا من الحكـايـة الشعبية سننشيء مسـرحـاً شعبيـاً ـ والـواقـع ان ذلـك لايكفي ، لان بريشت كتب انطـلاقـا من حكـايـات غير المانية ، ولكن مسرحه هو مسـرح المـاني بالتأكيـد لانه يحمل روح ذلك الانسان ، ويحمل واقعه وطموحه وفكره

● اذن ماهـو الفكـر الـذي يمكن ان تطرحـه من خلال هذا المسرح ، ماهي نظرية هذا المسرح العربي ؟

ـ كل التجـارب المسـرحيـة الغربية ، تنطلق من نظريات فلسفية ، فالكـلاسيكيـة تنطلق من فلسفـة ديكـارت انا افكر اذن فأنا موجود بالاعتمـاد على العقـل لتـاكيـد وجـود الـذات ، وهنـا جاءت الكـلاسيكيـة عقليـة في بنـائهـا للشخصيات في تحليلاتها ، وفي مفـرداتهـا المسـرحيـة ، قامت الثورة الفرنسية وجاءت الرومانسية المتأثـرة بفلسفـة جان جاك روسـو المؤمن بان الانسـان في اصله خير ولكن الظروف المجتمعية هي التي تفسده ، وهكذا كان هذا التيـار المسرحي مرتكزاً على نظرية فكرية ، وعندما جاءت الثورة الصنـاعيـة ، وهي ثورة لها جذور علمية ، ظهرت الواقعية الطبيعية التي ترد الحالات والانفعالات والشخصية في تركيباتها المختلفة الى الـوراثـة والى كل الخلفيـات العلميـة التي تشكـل هذه الشخصيـات . . وجـاءت الـواقعيـة الاشتـراكيـة ، وجـاء فرويـد واكتشف بأن هناك اللاشعور فجاءت السريالية أي مافوق الواقع .

● ونحن من أي منطلق نظري نبدأ ؟

ـ ان مسـرحنـا عاش التشرذم الفكري ، وبذلك فهو قد يطرح رؤية سياسية قريبة ولكن في العمق ، فهو لا يترجم موقفاً فكريا كبيراً ، فعنـدمـا نأخـذ بيكيت نجد أنه يترجم موقف الغربيين بعد الحرب العـالميـة الثـانيـة من الـوجـود والحيـاة والانسان والموقف الذي يترجمه مسرحنا من الوجود ، من القضايا . . ؟ إذن ماهو

سنجـد هذه التبعيـة التي تتـرجمهـا الكثير من الاعمال ، هناك تبعيـة لبـريشت وهناك تبعية للفكر الوجودي وتظهر في مسرحيات الـدكتـور عبدالـرحمن الشـرقاوي ، وفي المغرب في مسرحيات محمـد تيمـود ونبيـل الحلو ، ومحمـد الكفاط ، ونجد مسرحيات تتـرجم الـواقعيـة الاشتـراكيـة ، في واقـع غير اشتراكي وتلك هي المهـزلـة . . . هذا الخلط في المفـاهيم وهذا التشتت هو ماجعلنا نخـوض مجـال التسـاؤل . . . . فالاحتفالية ليست سوى مجموعة تساؤلات . . . تساؤلات نريدها أن ـ تكون كبيرة ومقلقة وحرجة ، وموخزة ، لاننا لا نريد المسكنات إنما نريد المطهرات ، وان كان هذا يحرج ويقلق ولكنـه على الاقـل سيجعلنـا نقف امـام انفسنا فالاحتفـاليـة لا تدعي انهـا اوجدت المسرحي ، ولكنها تدعي انها تسيـر في الطـريق اليـه ، وبذلك ، فأن كتابي يحمل عنوان «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي » وما هو ممكن اكبر بكثير جداً ممـا هو كائن ـ نحن اذن امـام فراغ وداخـل الفـراغ يمكن أن نشكـل مانشـاء . ونحن امام حزمة كبيرة من الممكنات وان تاريخ المسرح العربي موجود أمامه وليس خلفه وبذلك فان الأساس هو ان نعمـل اولاً كجمـاعـات ، ان نعمل وان نتجاوب لان المجتمع العـربي هو مجتمـع يمتـد من المحيط الى الخليج العربي والكم يسـاعد على افراز النوع ، وبذلك فأن مجال التطور الكيفي رهين بتـلاحم التجـارب بتكـاملها ، بتحاورها وهذا لا يمكن ان يتم إلا من خلال تبـادل الكتب والمجـلات والصحف وعقـد النـدوات والمهـرجـانـات المسرحية من اجل ان نعمق البحث ، ويبقى ان المسرح الاحتفالي هو دعوة لنقد الذات اولاً ودعوة لتجاوز الكائن الى الممكن ، ودعـوة لجعـل المسرح يشبهنا ، يشبه هذا الانسان

الـذي يعيش في هذا المكـان وهـذا الـزمان. لأن كل شيء لايشبه صاحبه لا يكون الا مستعاراً .

● هل العودة الى هذه الاحتفالية كتراث، أم انها رؤية، واذا كانت رؤية كيف تفسرونها؟

ـ التـراث في ذاتـه لا يكفي، وان التراث مثل الواقع شيء غير ثابت وغير جامد ـ الواقع متحرك يحركنا كما ان التراث يتحرك كما نتحـرك وطبيعـة العـلاقة هي التي تحدد طبيعة التراث، ان الطيب تيـزيني يفهم التـراث بغيـر مايفهمـه شيـخ من شيوخ الازهر مثلاً ويفهمه بغير مايفهمه رجل مستشرق غربي أو عالم سوفيتي . . إن التـراث يعطينـا بقـدر مانعطيه، او بقدر الحفر والتنقيب نعثر على هذا المعـدن النفيس والغني، وقـد فهم البعض خطأ ان المسرح الاحتفـالي، هو التكريس في المسـرحيـات لشخصيات واسماء منتزعة من التـراث، لذلـك رسخـوا بطـريقـة استعـراضيـة كل الشخصيات من الخنساء وجحاو. .) . وبعد ذلك نسـاءل وماذا بعد؟

● أنت ايضاً تناولت جحا في احدى مسرحياتك . .

ـ جحا بالنسبة لي هو ضمير العربي، جحا هو نكتة سياسية صنعها الشعب العـربي المقهـور في زمن لم يملك فيـه الا النكتة سلاحاً لمواجهة الطغيان ولذلك عندما نرجع الى النكتة الجحوية سنجد انهـا تقـوم على اسـاس المواجهة بين جحا البسيط وهذا الثلاثي المتركب من الحـاكم (أو السلطـان) والقـاضي والتـاجـر ثلاث سلطات، وهي سلطة المدينة، سلطة الحكم والمال التي واجهها الانسـان الشعبي من خلال وضـع نكت سياسية لقهرها وللضحك عليها ولتعريتها، ومن هذا المنطلق كتبت هذه المسرحية .

وتظهـر هذه الـرؤية في مسرحية (الرجل والقيامة) عبر الوجدان الشعبي العربي . . ان القيامة تقوم عندما يظهر هذا الشخص الذي يسمى الـدجـال، هذا الاعـور الـذي يملأ الارض جوراً وظلمـاً وطغيـانـاً، ويفرق بين الاب وابنه . . , فهذا الدجال لا يتراءى في المسـرحيـة كبنيـة دينيـة ولكن كمعادل موضوعي، مايقع الآن هنا عربيـاً ودوليـاً، أي لكـل القـوى التي تنشـر الـدمـار وتنشر الفزع وتحـاول ان تجعـل القتـل شريعـة، وان تبشر بالعقائد التي تدعي إنسـانيـة الانسـان ـ وحيـويـة الحيـاة، وبـذلـك فالتراث من هذا المنظـور يكـون موقفاً، موقفاً حياً لأنني اشرت الى ماقاله برشت، الا ان الاسـاس موجـود في المـوقف النقـدي من التراث، ومن الطبيعي ان نجعل النهر يتجه صوب الشجرة المثمرة وليس ضوب الشجـرة الميتـة وبذلك انشأ الانسان السدود والطرق. والجسور والمـدن وتـدخـل في الطبيعة واتخذ منها موقفاً وموقفنا من التراث هو الذي ينشيء الابداع، وعندما نتأمل عظمة شكسبير، فاننا نجد ان هذا الـرجـل لم يكتب عن عصـره، وانـه استقى مسـرحـه من التـراث والتـاريـخ وانـه استطـاع ان يكون معاصراً، وان يتجاوز عصره الى كل العصور من خلال الملك وماكبث وهاملت وروميو وجوليت، لانه وضع يده على ماهو ثابت في الحياة، وما هو ثابت في الحياة هو الانسان بغرائزه وانفعالاته، بحياته، لان الاشياء قد تتغير ولكن الاحساس بالقوة كما عند الملك لير ستبقى .

ان الاسـاس يبقى وهـو هذه الرؤية وبغير ذلك سيصبح التراث مجـرد اوراق صفـراء لاحيـاة فيهـا، التراث هو «نحن» هو لباسنا التقليدي، هو اخلاقنا وسلوكنا «السلام عليكم» تراث يمتد عميقاً في لحمـة التـاريـخ، الطعام تراث، الوشم الحناء تراث اساطيرنا حكـايـاتنـا الشعبيـة، اغانينا، هذا الركام الذي نحياه يومياً، الذي نلبسـه ونتكلم به تراثنـا، ولهـذا فأن المطلوب ان نمسك بالتراث بدل ان يمسك بنا، وان نصنع به مانشاء لا أن يصنع بنا مايشاء وان نعطيـه المعـاصـرة، عوض ان يغربنا في الماضي، وان يغربنا في الذات التي تعيش في هذا الزمن المحمل بالقضايا والفواجع المختلفة .

● هنـاك من يقـول ان شخصيـاتـك غيـر واقعية، وربما كنت تتحدث بالاسطورة هل تريد ان تخلق اسطورتك أم أن طبيعة العمل المسرحي تستلزم هذا؟

ـ انني ابتعد عن الواقع ولكنني لا ابتعد عن الحقيقة. فأنا اميز بين الاثنين لان الواقع قد يكون خادعاً، لانه يفرز شيئاً تشاهده العين ولكنه يخفي اشياء عديدة، يخفيها في الحلم. يصادرها ضمن كل المكبوتات التي نضغط عليها خوفاً من المجتمع، خوفاً من الدين، خوفاً من السلطة، وبذلك فاننا نمارس رقابة باطنية على جزء كبير من الواقع، ومن هنا فاننا لا نفعل سوى ان نمثل، اننا نرتدي الاقنعة لنخفي حقيقتنا، ونحاول أن نظهر ليس بحسب مانحن كائنيه ولكن بحسب مايريده الاخرون، اننا نرتدي بحسب الموظة، ونفكر كما يفكر الجميع بشكل القطيع، ونتداول نفس المصطلحات بشكل جماعي، الشيء الذي يفقدنا خصوصيتنا وحقيقتنا.

● ألهذا السبب اعطيت مسرحية «الدجال والقيامة» أسماً ثانياً هو «اسطورة من هذا الزمان»؟

ـ تماماً، لان الانسان لم ينقطع عن صناعة الاساطير، ولكل عصر أساطيره، الاسطورة هي فلسفة حية، فالانسان العراقي القديم، عندما تأمل الوجود لم يكتب مسرحية، انما انشأ ملحمة كلكامش، وهي اسطورة، ولكن هل تكون الاسطورة غير واقعية وغير حقيقية؟ ألم يطرح فيها الانسان العراقي القديم موقفه من الوجود، من الموت ومن الخلوذ، وهي نفس القضية التي مازالت حية الى الآن والتي جسدها الدكتور سعدي يونس في مسرحيته فالاسطورة قد تكون اكثر حقيقة من الواقع لأنها تعكس موقفنا الجمعي من الحياة، ومن الواقع، فبريشت أخذ حكاية بسيطة في الانسان الطيب واعطانا من خلالها موقفاً من الوجود. وهي ان الانسان الطيب لا يمكن ان يوجد في مجتمع غير طيب، وان الفقر لا يمكن ان يجعل الانسان حراً كريماً لانه سيكون شخصية تابعة كذلك رجع بريشت الى الحكاية في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ففسر فلسفة الملكية من خلال حكاية تنازع أمرأتين على طفل، الام الحقيقية، والام التي تبنت الولد واعطته الحب

ان الاساس هو الاسطورة كما هي ولكن كيف نقرأها ومن هنا، هناك الاسطورة في حد ذاتها وهناك العقلية الاسطورية وانا ضد العقلية الاسطورية، ولكن مع الاسطورة.

إن قراءة التراث ضرورة، لانه يكشف عن حقائق كامنة فيه، حقائق لا يكن ان نعثر عليها الا من خلال الغوص العميق، ومن خلال التساؤل والتجريب.

● أي بناء مسرحي تسعى اليه، بعد هذا العرض الواسع عن المسرح الاحتفالي، وهذا مايقودنا الى الحديث عن مفهوم الكتابة المسرحية بدأ.؟

ـ المسرحية شيء احاول من خلاله اخراج الذات الفردية الى الذات الجماعية، فكلماغاب الكاتب في عمله المسرحى اكثر كانت المسرحية حرارة واكثر حياة، والبناء المسرحي كما ورثناه عن البناء ارسطي يقوم على مجموعة من الاسس ولقد حاولت ان أوجد بنية معمارية خاصة لمسرحي الشخصي ولكل المسرح العربي، باعتبار ان المسرح الارسطي قد وقع تجاوزه في الغرب من قبل الحركات المسرحية الجديدة. ويبدأ هذا التجديد من الحدث المسرحي الذي لا يتصاعد ولا يسير باتجاه واحد ولا يمر مراحله الثلاث التقليدية ـ أي ابتداء من البداية، وانتهاء بالنهاية ـ مروراً بالحدث، فالمسرحية لديّ تبدأ قبل البدء ولا تنتهي عند الختام، لان المسرحية، محاولة لرصد مظهر واحد من مظاهر الحياة لا يمكن أن تبدأ بفتح الستارة، لأن الحياة تبدأ من تلك النقطة، كما لا يمكن ان تنتهي عندما ينزل الستار... هناك حدث مستمر، ومتواصل ومسرحياتي تنتهي بنهايات مفتوحة، مايدل على ان الحدث يستمر ويتواصل، وان بأمكان الجمهور ان يتخيل مايشاء وان يكمل الكتابة، وان يكون طرفاً فاعلاً فيها، أما بالنسبة للشخصية، فقد كانت غير متناقضة أنسجاماً مع المنطق الارسطي الذي يقوم على اساس عدم التناقض، أما المسرح الحديث فيعتبر التناقض جزءاً، من مكونات الشخصيات، ولقد وقع هذا التغيير نتيجة الثورة الصناعية والعلمية على يد اينشتاين الذي ادخل بعداً للزمن، فأمكن للشخصية ان تكون شخصية داخل زمنين مختلفين، ان الشخصية، لديّ لا وجود لها كشيء ثابت وجامد،

انهـا الآخـر والـزمن الاخـر كمـا انها العلاقة والمكان، فهي تتغير بتغير الحالات وتغير الآخرين وتغير الأمكنة والأزمنة، التي تتواجد داخلهـا، ومن هنـا ـ فأن أمـرأ القيس في مسـرحي لاينتمي الى المـاضي لانـه يرتبـط بالحـاضـر من خلال علاقات جديدة، ومن خلال رؤية مغايرة، أن الزمن الجديد يفرز الاحساس الجديد كما يفـرز الـرؤية الجديدة. . . ويلاحظ ان جل شخصياتي منتزعة من التـراث، فهي شخصيـات تاريخيـة لها وجود حقيقي في الحياة، ولكنهـا في مسـرحيـاتي تتخـذ لها وجوداً آخر يختلف عن وجودها الاصلي، أنني لا أتـرجم الشخصيـة كما هي، ولكن كما اراها أو نراها، «الآن»، «هنا».

● ومن حيث الحوار . . . ؟

ـ انني اعتمد اللغة العربية في جل مسرحياتي انطلاقاً من ان اللغة العـربيـة هي القنـاة التي يمكن ان توصلني الى الآخـرين بشكـل افضل. . العامية قد تكسب المسرحية نوعاً من الواقعية، ولكنني اهـدف الى شيء اكبـر من تصـويـر الـواقـع في حـرفيـاته وجزئياته البسيطـة، الأسـاس هو روح الواقع وجوهر الواقع، وهذا شيء لا يمكن التـوصـل اليـه إلا من خلال لغـة غنية بايحـاءاتها، وتبقى اللغة الشعـريـة هي الأنسب والأضمن لسبر أغوار الذات والغوص بعيداً في أعمـاق الـواقع، من هنا تأتي لغتي الشعرية التي قد لا تتناسب مع مظهر الشخصية، ولكنها بالتأكيد تتناسب مع مضمرها، احياناً اعتمـد على المـونولـوج، خصوصاً عندما اريد ان اشعر الجمهور القاريء او المتفرج بأنه امام عمل ابداعي، وانه ليس أمام واقع أيهامي.

في الكتـابـة، ابـدأ من العنـوان، وعنـاوين مسرحياتي عناوين تراثيـة تحمـل الكثيـر من الايحـاء، وهي عنـاوين تكشف تكثيفـاً للمفهـوم التقليـدي للتـراث والذي يربطه بالمـاضي وبما هو عتيق وغائب وبعيد.

● هناك ملاحظة تتعلق بطريقة التناول ونعني هنا عدم وجود الفصول . . .

ـ انـا ابني مسـرحياتي داخل انفاس مسرحية وعندما اقول النفس، فمـا ذلـك الا لانني اؤكـد على اللحظـة، أؤكد على ان المسرحية هي بالاسـاس كائن حي، كائن يتنفس برئتين، وبـذلك فلا يعقل ان تكون فصولاً لان ذلك يشيئها ـ ويعطيها ابعاداً جامدة ويحولها الى كتـل لا حيـاة فيها، المسرحية لقاء بالاساس، لقاء حي نقيمه الان هنـا، وبـذلـك فهـو وجـودنـا وحيـاتنا، وكلما تنفسنا بشكل اعمق، فان المسـرحية تكون اكثر حيوية، واكثر تنفساً، كما انني أقسم انفـاس المسرحيـة الى مشـاهـد او الى مقامات او احوال، يحمل فيها عنواناً فرعياً وذلك من اجل القراءة، ويمكن للمخرج ان يجسد تلك العناوين بطرقه الخاصة اي اما ان يقرأها الممثل أو أن يعلقها لافتات أوأن يعرضها على شكل سلايدات. .

أما الحدث فهو غير متطور بالشكل التقليدي ـ ثم انه لا وجود لحـدث واحد، فهناك وحدات صغيرة من الاحداث التي تتداخل فيما بينها لتكون رؤية واحدة موحدة.

ان التناغم الموجود بين العناصر والمفردات المسرحية، هو مايشكل بنيتها العناصر الاساسية الكبرى.

■■

الاعتراف الأخير لمالك بن الريب

■ يوسف الصائغ

القسم الثاني

الفصل الرابع
التفاحة



في الصف الثاني المتوسط، رسبت.. كما ينبغي لفتىً مثلي، في تلك الايام ان يرسب

مالنجاح؟ وما الرسوب؟

فجأة اكتشفت، أنني في اعماقي، غير معني بأي منهما، وأنهما، لا يساويان الجهد والعذاب، اللذين يستلزمانهما...

فأنت لكي تنجح، ينبغي ان تسكن يومياً، على تلك الرحلة الخشبية، وتفتح اذنيك وفكرك للغط، يثيره رجل ما، عن امر لا يعنيك اولايغريك، اولايستثيرك. وان تصبر على ذلك يومياً خمس ساعات كاملات.. فاذا عدت الى مستقرك، حيث تناديك الحرية في البيت، او الحارة، او اي مكان اخر، تألفه، أو يهمك الركون اليه لاحقك (الواجب البيتي)، وهاجس ان (تحضر) دروس اليوم التالي، او الاسبوع القادم.. أو الاستعداد للامتحان..

امتحان يومي.. امتحان اسبوعي.. امتحان شهري.. امتحان فصلي: امتحان نهائي..

ليس هذا حسب فهذا الجدول من الامتحانات يتكرر بقدر عدد الدروس.. فاذا زمانك كله (امتحان) متصل.. وقلق يسبق الامتحان، واخر يعقبه.. بحيث يتداخل قلق باخر، ويتبادل معه طغيانه.. فلا يستقيم الحال الا بأن تعرف كيف تنظم هواجسك، ومخاوفك، وتتقنها، بحيث لا تصاب بذاك الاعياء، الذي يتركك ذات ساعة؛ في وحدة من يأس خانق، لاتعرف كيف تمكن النجاة منه...

ما كانت المدرسة، قبل ذاك، لتعني عندي، كل هذا القدر من العذاب... كان (صموئيل) معلم الحساب.. هو عذاب المدرسة الابتدائية الوحيد.. ولكن تعالوا انظروا، ماذا حدث في (المتوسطة)، واي عذاب، كان ينبغي لمثلي ان يعانيه، وأنا في الشهور الاولى من الدوام في الصف الثاني المتوسط...

وعلام كل ذلك؟..

يقولون لك: من اجل النجاح... فاذا كنت ولداً عاقلاً، وطموحاً، فان تنجح بتفوق.. فتكون الاول على صفك.. او الثاني.. ولم لا؟ ليس فلان احسن منك.. ولا ابن فلانة.... ملعون ابو فلان.. وابن فلانه... ماالذي يفعلانه، وكيف يتدبران، ان يكونا، على هذا القدر من البلادة، بحيث يتحملان مرارة التحضير لكل الدروس، والاستعداد للنجاح فيها.. وللنجاح بامتياز فوق ذلك؟...

كيف؟ ولماذا؟

ماالذي يغريهما، بقبول كل هذا العذاب الذي يستلزمه النجاح والامتياز؟ اهو فرح ساعة او اقل تعلن فيها النتائج ويقال خلالها، أن فلاناً نجح وكان الاول في صفه؟

فرح ساعة واحدة... ثم يأتي بعدها الخمول.. والحيرة.. وكان قد سبقها عذاب عام كامل.. وسيعقبها عذاب سنوات قادمة، ينبغي فيها لك، ان تنجح وان تكون الاول في صفك؟.. لماذا؟

لو كان عليك ان تمتحن حسب، بدرس واحد.. او بدرسين... لو كان عليك ان تمتحن بدروس تحبها.. أو على الاقل.. بدروس لاتكرهها، او تحتقرها، لو كان ذاك.. لهان الامر...

ولكن دروس الثاني المتوسط، مااستطاعت ان تثير فضولي، ولا ان تجتذبني، بايما قدر من الاغراء.. فما كنت لاستطيع ان افهم جدواها، ولا ان اتبين المتعة التي تنطوي عليها، وقد اتخذ اكثرها شكل رموز، وعلامات مجردة.. واختفى وراء اسماء، لاخيال فيها، ولا إثارة...

الجبر.. الهندسة.. الكيمياء... الاحياء... الـ...!

وهي كلها دروس جديدة، لا صلة لها بما نعانيه ولا علاقة لها بمواهبنا، نحن المحاطين بالاثارة والغموض من كل جانب...

وكان يزيد من هذا العذاب، ان هذه الدروس موكله بمدرسين متعبين، او مهملين، أو شديدي التعصب بحيث تختلط اخلاقها باخلاقهم، ومزاجها بمزاجهم... وقوامها بقوامهم...

فلم يكن عجباً.. ان يتخذ مدرس الاحياء، وهو يشرح لنا الجهاز التناسلي للضفدع، شكل ضفدعة كبيرة صلعاء.. وان تبدو عيناه الواسعتان، اشبه بعيني الضفدع، وان يتحول صوته الى نقيق، ساعة كان يضع كما تضع انثى الضفدع - بيضة في سرواله الكبير...

وقد زاد من ضيق روحي، ان مدرس اللغة العربية هذه السنة، كان رجلاً في الاربعين، يرتدي سدارة، ويحتقر درس الانشاء، ويحترم بدون سبب مفهوم، او ربما بسبب السدارة التي يرتديها، درس القواعد الذي يستعين عليه بكتاب اسمه «النحو الواضح» وهو نحو، غامض.. وشديد الغموض.

كان اسمه «يعقوب الاخضر»...

أجل الاخضر... اليس ذلك غريبا؟ لقد اطلق عليه الطلبة هذا اللقب بدونما، سبب واضح، بل هي استعارة ناجمة عن حدس شعري... فان يكون مدرس العربية اخضر.. فذاك يدل، على محنة ان يتحول اللون في غير مدلوله وان تحمل الصفة على غير موصوفها.. لان يعقوب كان اسود... وما كان فيه اية مسحة من خضرة... وصبراً.. فغداً نتعرف على مدرس اخر اسمه «يونس الاحمر»... اية غرابة!...

وسيدق الجرس... فيدخل مدرس «الجبر»...

مدرس اقرب مايكون، للوهلة الاولى، الى الدعابة..

كان سميناً.. وكانت بقعة من وجهه قد اصيبت بالبهق.. فهي تستفز الناظر اليها، وتدفع الى روحه، شيئاً من التقزز والاحساس بالتنميل...

في الوهلة التالية، يصبح واضحاً، أن ليس ثمة من دعابة... رغم ان مدرس الجبر، سيفتح فمه ويتكلم بطريقة غريبة، يصعد خلالها، صوته، ويهبط، مترادفاً مع صعود جذعه او هبوطه.. وتتنقل بيننا عيناه الصغيرتان، أقرب ماتكونان شبهاً، بعيني كائن، فيه من التعب والتعصب، مايجعله مهيئا، لان يكون قاسياً ولئيماً...

أبداً لادعابة...

انني لأصغي، ولاأفهم شيئاً.. وانظر فأرتبك... وأضيق بعيني، وهما تكتشفان، ان ليس لمدرس الجبر رقبة... بل هذا رأسه يتصل مباشرة بمنكبيه، ولهذا فهو لايستطيع ان يلتفت او يستدير براسه، مالم يستعمل جذعه كاملاً..

لا.. مامن دعابة...

وينبغي بعد درس او درسين، ان انتظر الكابوس...

فمدرس الجبر هذا، استطاع ان يدرك، لمجرد ذكائه، الذي لارقبة له، وفطنته المصابة بالبهق، وتعصبه السمين، أنه لاسباب عديدة، معرض في ايما لحظة، لان يكون دعابة... ولابد ان ذلك ارهبه، الى حد ان خرج بقلبه عن ايما طيبة، تليق برجل في مثل سنه، وكان انذاك قد قارب الخمسين.. وكان عليه، مادام الامر كذلك ومادام الطلبة، مولعون بالمدرس الدعابة، ان يحزم امره، ويستعين باكبر قدر من قسوة، يدافع بها عن نفسه.. وعن علم الجبر الذي يحبه حبه لزوجته واولاده...

ولقد وفقه الله الى ذلك.. ولعله لم يوفقه، الا بعد عذابات شديدة، عاناها في مدارس وهمية ومن طلبة اشباح، ضايقوه، لاسباب، غير معقولة، ولاذنب له فيها.. فاستطاع بوسائل عديدة، مشروعة وغير مشروعة، أن يصير، بكل ما في جسمه، وتضاريس وجهه، اشاعة مجرد اشاعة تهمس في اذن كل طالب، على حدة، ثم في اذان الطلبة مجتمعين. خلاصتها، أن مدرس الجبر اذا غضب على طالب، فان الرسوب سيكون مصيره، لامحالة.. سيرسب في الامتحان اليومي، والشهري، والفصلي، ثم في امتحان نصف السنة، ونهاية السنة، ويعيد.. وفي العام التالي يرسب من جديد... ويظل يرسب حتى يموت...

ربي، والهي... ان صموئيل معلم الحساب في الابتدا ئية أرحم... وزمن الابتدائية كله، كان اهون....

في كل اسبوع اصبح متوجباً علينا، ان نذهب للمختبر.. هناك، في الطابق الاعلى، الى اليسار، حيث، يتربع مدرس الكيمياء في مملكته، تحيط به قنان زجاجية غريبة، واجهزة مضحكة.. وتفوح من حوله روائح نفاذة تكئب منها الروح...

نقرع الباب، وندخل الى المختبر واحداً واحداً...

والمدرس فوق كرسيه، وقدماه على منضدة المختبر الكبيرة، تواجهان الطلبة بغطرسة، وعيناه تتابعان التلاميذ واحداً واحداً، منذ ان يقرع احدهم الباب، حتى يستقر في مكانه، وتوحيان اليه، والى الجميع، باحتقار مقصود..

بلى.. فلكل مدرس اسلوبه في بسط نفوذه على هولاء الطلبة

المـراهـقيـن. . مدرس الجبـر بالقسـوة، مدرس الكيميـاء بالاحتقـار. . . وخلف القسـوة والاحتقـار، تختفي عوامـل، ونـوازع، ماكـان لنـا ان نفهمها، نحن المنفتحين تواً، على عالم شديد السعة، كثير الغرابة، واسع التعقيد. . .

لكننا كنا ندري، بمجرد القدرة، على قبول الاشاعات. . . ان مدرس الكيمياء هذا بغطرسته وتلذذه بطعم الاحتقار، لايفهم من الكيميـاء، اكثر ممـا يفهمـه منها، طالب متـوسـط الاجتهـاد او أقـل. . . وانـه لولا اعتمـاده على نفـوذ عائلتـه، وسمعتهـا، لمـا استحق اصـلاً ان يكـون مدرساً، وان يحتل المختبر، وحده دون سواه من مدرسي الكيميـاء، الـذين لايتـاح لهم استعمال المختبر، الامرة او مرتين طوال عام كامل. . . واكثر من ذلك. . .

فقـد كان لمـدرس الكيميـاء، رغم هذا كله، وربمـا بسبب هذا كله، مزاج خاص، ميزه الطلبة، وحد سوا دوافعه، يتمثل بلجاجة يتخذها ازاء بعض الطلبة ينتقيهم، فيحسن انتقاءهم. . .

في كل درس، ونحن ساكنـون امـامـه، باستسـلام حيواني صرف، تطوف عينـا، المـدرس علينا، وتنتقي واحداً، ثم تستقر عليه، بتلذذ واضح، ويشير باحدى عينيه:

ـ تعال. . .

وتقـوم الضحيـة، مسحـوقـة، ومتعثـرة، بازواج من العيـون الفضوليـة، التي تبيت الـريبـة، وسـوء النية. . حتى تنتهي، عند قدمي المدرس، المختومتين، بحذاءين كبيرين. .

ويسـال مدرس الكيميـاء ضحيته، ان كان قد استعد للدرس، فهو صالح للاجابة على الاسئلة . . .

ـ نعم. .

يقـولهـا الطـالب بارتباك. . في حين يتطلع اليه مدرس الكيمياء، من تحت جفنين ثقيلين. . . ويساله:

ـ أواثق انت مما تقول؟

يهز الولد راسه. . . فيسأله المدرس:

ـ فاذا سألتك؟ هل تجيبني بدون خطأ، ولاتردد؟

ـ أجل. .

ـ وماذا لو سألتك. . وأخطأت؟

والولد شاطر. . فمدرس الكيمياء يعرف جيداً كيف ينتقي التلاميذ المجدين. . ولهذا يأتي الجواب:

ـ اسأل. . .

ـ واذا أخطأت؟. .

ـ لن اخطئ.

ـ ولكن افرض. . افرض انك اخطأت. . .

يتململ الطـالب، من حرج، وتكاد تضعف ثقته بنفسه، وقد يتفصـد جبينـه عرقـاً. . انمـا لا فائـدة. . فهـو في مصيدة. . ولا مناص من ان يستفيد من رجولته في التحدي. .

ـ لن اخطىء. .

ـ فان اخطأت؟. مااللذي تراني صانعاً بك عندئذ؟

يجـدر الصمت. . ان اسئلة كهـذه، لا يصح التفكير بالاجابة عليهـا ولا ضيـر في ان يغلق المـرء فمه، والا فان ورطة يمكن ان تنتظره وتزيد من عذابه:

كانـوا يضـربـونـه. . وهـو لا يملك سوى الصـراخ، معلنـاً عن عذابـه، منـاشـداً اياهم ان يرحمـوه. . وفجأة خطر لاحدهم ان يطلب منه، طلباً غريباً، قال له، وهو يضربه:

ـ غن. . .

واذ لم يكـن الطـلب معقـولاً، فان احـداً لم يخطر له ان هذا الشاب المشدود من يديه وقدميه قد سمعه. .

ومرة اخرى هوت الضربة على راسه، وجاء الصوت:

ـ أقـول لك غن ياابـن الـكلب. . ان لم تفعـل فساكسر لك راسك. . .

ولـو كان الشـاب، في حالـة، تصلح للتفكيـر والتـزام جانب المعقول والمنطق لما أبه للطلب، ولـكنـه في حالتـه هذه، كان بحـاجـة ماسـة للخـلاص، ولم يكن خلاصه الملح، سوى ان يستـريـح، من الهـوان، والالم، والقلق ولهـذا

تورط، فسأل من بين دموعه، ومخاطه:

ـ ماذا أغني...

ـ اقول لك غن..

وضربه من جديد.. فجاءت الضربة على عينه هذه المرة، وصرخ من كل قلبه:

ـ حسناً.. سأغني...

كان قد اتخذ قراره، وهو في عمق احساسه بالغرابة والشذوذ، واذ لم تسعفه ذاكرته، فقد فتح فمه، وترك للصدفة أن تنوب عنه، بصوت مشجوج:

ـ أنا.. والعذاب.. وهواك...

ولقد ظل، بعد أن انتهى عذابه، يتساءل، وهو يضحك ضحكة حيوانية، من اين نبعت الاغنية هذه، دون سواها، في لا وعيه وكيف استطاعت ان تسيطر على حنجرته، بكل ذاك القدر من التلذذ...

ـ العذاب؟ ياابن الكذا؟... العذاب؟...

كان واضحاً، ان الطالب يتعذب، وكنا نحن الذين نتفهم عذابه، متلذذين، باننا، لسنا اكثر من متفرجين. واعاد المدرس السؤال:

ـ ها؟ ماذا تراني ساصنعه بك؟

ـ اصنع ماشئت...

قالها، بقوة، ووضوح فبدا كأن مدرس الكيمياء، لم يصدق اذنيه، فقال كانما ليتأكد او يكسب الوقت:

ـ ما اشاء... ها؟

ـ أجل... ماتشاء...

وامتلأ وجه المدرس شراهة.. كانه وقع على الجواب الذي ظل ينتظره، عدة قرون... وادركنا سخطه لذلك، وتلذذه في اختلاجة احدى عضلات عينيه وشفته.. بحيث خفنا جميعاً، ان ينفذ تهديده فيصنع بالولد مايشاء.. ولكن مدرس الكيمياء بقي لثوان مرمياً على كرسيه.. ثم بدت عليه علامات خوف واضحة واشار للولد ان يعود الى مكانه

عذبني مدرس الجبر بالبهق والرموز مكعبة ومربعة.. وفي احلامي، كانت تفوح روائح احماض خانقة، وتصدر ازيزاً غريباً، وكنت بين حين، واخر ـ افيق مرتعباً، وانا تحت وطأة احساس ظالم بان في فراشي هيكلاً عظمياً لارنب، مايزال الشعر عالقا ببعض عظامه... وكنت لفرط احساسي بالضيْف، احس انني مصاب باللعنه وان روحي متسخة، بحيث لا يمكن قط، ان استعيد صفائي ونظافتي...

تخلى عني القديسون والكهنة وما عادت تجديني صلوات امي، ونصائح عمتي الحولاء.. ومللت، الى حد القرف، من ادمان الذهاب الى منبر الاعتراف...

لاملاذ...

انني لاستدرج الى عالم لاذع بل، انني لاندفع اليه،. بقوة جذب طاغية لا امل لي في مقاومتها.. لسبب بسيط، وشديد الوضوح، هو ان هذا العالم، غير مفهوم ولا محدد، وهو فوق هذا كله عالم شرس ولذيذ بحيث لا يبدو ممكناً ولا معقولاً، بذل اي جهد للتخلي عنه...

وهكذا... فلاملاذ...

ربما، لو ان مدرس اللغة العربية، ذاك الـ (يعقوب) الاخضر.. كان اكثر تفهماً واقل خضرة، بحيث، اتيح له قليل من الذكاء بذل عناية بتلميذ مثلي يحب درس الانشاء.. أو ربما لو ان مدرس الرسم، كان اقل صرامة.. لكان الامر بالنسبة لي، عند ذاك اخف وطأة...

فقد كنت ادرك ان «الانشاء» على الطريقة التي استخدمه بها «محمد مصطفى» ذاك المدرس العجيب في الاول المتوسط، كفيل بان يجعلني اقل نزقاً وتمرداً.. وان الرسم يمكن لساعات ان يكون ملاذي.. ولكنني لفرط انتظاري اصبت باليأس.. فانكفأت على نفسي ارسم حالتي، واتدرب عليها، بقلم الفحم حيناً، او اقلام الشحم الملونة لانها ارخص سعراً.. فاذا اخذني التعب، وجدت على منضدتي الصغيرة ذاك الكتاب، ذا الغلاف الاسود، والذي سقط منه عنوانه ـ واروح اغرق في عوالمه باستسلام مهين... فارسب، وانجح في ان واحد...

مالنجاح . . ما الرسوب؟

انني لاتـابـع القراءة في «المجلد الاسود» . . واتابع حكاية «مريم الـزنارية» ، مستروحاً وقع عينين زرقاوين ، لانثى في الثامنة عشرة من عمرها تجلس ، او تكاد تستلقي غير بعيد عني . . . تسألني بين حين واخر ان لم اكن قد تعبت من القراءة . . .

كان الوقت ظهراً . . .

وكـان جسـدي اثقـل مني ، فهو مليء بالتوجس والتعب . . . وكان احسـاسي بنظـرات (كـاف) الانثـويـة ، وهي تتملاني ، بصمت ، يزيـدني قلقـاً ، ثم في الـوقت نفسه ، اصراراً على ان اظل منصرفاً عنهـا . فقـد كان اهتمـامهـا بي لذيـذاً ، الى ابعد الحدود ، حتى انني ، ماعدت افهم مااقرأه . . .

وفجأة مدت (كاف) يدها ، واختطفت مني الكتاب :

ـ ماهذا الذي تقرأه؟

ثم راحت تقلب الصفحـات وتطلعت الي بعينيهـا الـزرقـاوين ، وقالت بنبرة ذات جرس مبحوح :

ـ الف ليلة وليلة . . اماتستحي ؟

ازدهـاني مبـاشـرة ان تصفني (كـاف) بانني (لا استحي) . واعجبني ان تكتشف سراً من اسراري . فاجبتها . .

ـ ولماذا استحي؟ . . ليس في الكتاب مايوجب الخجل . . .

ضحكت واردفت بالنبرة نفسها :

ـ ياعيني . . ياعيني . . ويقـولـون عنـك : ـ ولد عاقل . . ويذهب الى الكنيسة . . .

لم استطـع ان اخفي احسـاسـاً بالـرضـا،ملأ قلبي . . وسمحت لابتسـامتي ان تنـوب عني هكـذا مجرد ابتسامة خطيرة تحاول ان تواجه الدهاء بمثله :

ـ اعيدي لي الكتاب . . .

ـ لا . . .

قالتهـا بمكـر ، وتحد ، كانها تستفزني ، لان اخذ الكتاب منها عنوة ولقد هممت للحظات ، ان افعل لولا انني خفت جسدي . . .

ـ اعيديه . . .

اجابت ضاحكة :

ـ الف ليلة وليلة . . . ياشيطان؟ قل لي . . اية حكاية كنت تقرأ؟

ـ مريم الزنارية . . اعيدي الكتاب . . .

ـ ياعيني . . ياعيني «مـريم الـزنـاريـة» . . حسنـاً . . احك لي القصة . . واعيد لك الكتاب .

ـ انت تعرفينها . . .

ـ لا . . والله . . .

ـ فما ادراك اذن؟

ـ احكها لي . . . فاتيك بكتب اجمل . . .

ـ تكذبين . . .

ـ والله . . . وحق عيني . . .

ـ ماذاأحكي؟

التمعت عيناها ، وسألتني :

ـ قل لي فقط . . ماذا كانت تفعله مريم حين تنتهي من نسيجها؟

ـ تنام . . .

ـ مع من؟

ـ مع صديقها؟

ضحكت (كاف) بدعارة ، واقتربت مني . . .

ـ تنام معه؟ لماذا؟

ـ لست ادري . . .

وقد كنت صادقاً . ولكنني حملت نبرتي ، وانا اقول «لست ادري» معنى انني «ادري ، وارفض ان اقول» . سألتني :

ـ هل صحيح انك لا تدري؟

ابتسمت لهـا ابتسـامـة خطيـرة ، فقـرصتني ، واذ كنت يومذاك في الصف الثـاني المتـوسـط فقـد رسبت كما ينبغي ، لولد مثلي ، ان يرسب . . . ولم ابال . . .

قالت امي : ذاك لانه انصرف الى الرسم واهمل دروسه . .

قالت اختـي : بل . . لان دروس الـصف الـثـاني صعبـة . . . ويستحيل ان ينجح بها طالب ما ، لمجرد نباهته . . .

قال المـدرس : ذاك انـه كان يهـرب من الـدروس . . وفي الامتحان يعطي الورقة بيضاء .

قال ابي . . . قال عمي . . .

واكتشف الجميع اسبابا مختلفة لرسوبي، ولكن احداً منهم لم يكن يعرف، ما فعلته بي (كاف).. تلك الانثى الحقيقية التي كانت تكبرني بثماني سنوات...

كيف يمكن ان اقول تفاصيل عن (كاف)، دون ان اتورّط بالفضيحة...

الا يكفي انني قلت شيئا عن عينيها الزرقاوين، وابتسامتها المليئة بالمجون؟.

لا.. لايكفي.. ادري... ولكنني غير مخير...

(فكاف) الان، لابد تجاوزت الستين من العمر، تعيش في بلد بعيد، ولابد انها الان، وهي تستعيد ذكرياتها، تذكر ذاك الولد الذي قادتها نزواتها للتعويل عليه، من أجل مسرّاتها الصغيرة، وتشعر بكثير من الحنان، وربما بقليل من الحياء العذب...

هل حكيت لها تلك الظهيرة، مافعلته «مريم الزنارية»، بعد ان انتهت من نسيجها؟..

هل حكت لي؟..

ماذا قلته؟ ماالذي قالته؟

لانني اذكر، أن عيني (كاف) كانتا حامضتين حموضة صريحة، فهي تجرض ريقها، بين لحظة واخرى. ويتحرك منخرا انفها الدقيق، بفعل نوازعها المستثارة.. واذكر انني، بتأثير هذا كله، وتحت وطأة انفعالي الذي ماعدت استطيع كتمانه، رحت ارتعش، مثل مصاب بالحمى..

ولقد كانت، تتطلع بشغف، الى ما اعتراني، متلذذة باكتشافها لي...

- اسمع...

قالتها بسطوة كاملة:

- وعدتك أن آتيك بكتب... هذه الكتب فيها كل شيء.. هل تريد؟

- أجل...

قلتها مرتبكاً.. ولم تمض بضعة أيام، حتى كنت أحمل كتابين صغيرين، مغلفين، بعناية، تغليفاً مموهاً.. وقرأت العنوانين بلهفة:

«ما يجب ان يعرفه كل شاب» ثم «مايجب ان تعرفه كل فتاة..» بل لعل العنوانين كانا هكذا «ما يجب الا يجهله كل شاب» و«مايجب الا تجهله كل فتاة» اية اثارة!! أية غرابة!!

ماكنت، وانا أقرأ، استطيع التركيز، بسبب ما انتابني من ذهول،..

هل يعقل أن يكون في هذا العالم الذي اعيش فيه، كل هذا القدر من الخفايا والاسرار.. يعرفها الجميع، ويكتمونها، ويمارسونها، ويخضعون لسطوتها، ثم يتظاهرون جميعاً، بالبراءة والنقاء؟..

هل يعقل أن يكون في حياتنا، كل هذا القدر من المتع والمباهج والحاجات، محرمة حيناً، ومباحة حيناً... يتداولها الناس، كل الناس، وينعمون بها، أو يشقون بصمت... وفي الظلام... شرط ان يكونوا كباراً، وأن يحسنوا اخفاء عالمهم، فهم في منجىً من الاتهام «بسوء التربية» و«قلة الحياء»...

ولماذا يكتمون ذلك؟ ولماذا يتركوننا نحن الاولاد، معذبين، ومذلين، بنقص معرفتنا.. بل ومضطربين، وحائرين...

كنت اقرأ، وأنا غاضب، ومهتاج، وحاقد... أجل حاقد، لأنني اكتشفت مدى الخديعة التي كنت اعيشها، حتى وأنا مع اهلي، الذين علموني، لسبب، غير معقول، ولا رحيم، ان جسدي خطيئة، محرم علي لمسه أو وصفه أو حتى الشكوى منه...

- عيب...

وهم يدرون، ان الف شيطان، كان يقول لي: لا... ليس عيباً...

والكهنة، يقولون:

- عيب..

فأروح اصلي.. وأصلي، حتى يدركني اليأس، وعندذاك، اكتفي باعلان عجزي عن أن اكون قديساً... لاحتقر جسدي..

والان، في هذا الوقت المتأخر من الليل، اقرأ وأقرأ.. ولا أفتأ

اتساءل

ـ لماذا؟

اقولها من كل قلبي محتجاً على قسوة غير مبررة، وأنانية حمقاء... والا، فماالذي كانوا سيخسرونه، على الأقل، لو انهم، كانوا رحماء، وحكماء، بحيث، يوحي اي منهم لي، ان لمس جسدي، ليس خطيئة، بالشكل الذي تصورته، أو صوّره لي الاخرون، فيكفيني بذلك، عذاب سنوات، احسست خلالها بالعار والأذى، والمهانة، لأنني، لم استطع ان امنع نفسي من اكتشاف علاقة نفسي بجسدي، وعلاقة جسدي واجساد بجسدي الآخرين...

لماذا كانوا يريدون، ان يلغوا من ذاكرتي، تاريخ اعضائي، وهو تاريخ، صادق، ومعافى، وضروري، ولا مناص منه.. مادام يتشابه بتواريخ كل الاعضاء الانسانية ومادام، وهذا ما سأكتشفه بعد قليل ـ مسؤول بالضبط، عن الحياة والخصب؟..

قال العميان: ستصاب بالعمى...

وقال قساة القلب: ستصاب بالجنون..

ثم جاءتني (كاف)، مدفوعة بنزوات مبهمة، فأعطتني لغة جديدة، وذهناً متزناً، يطمئني، الى أنني اشبه ملايين الاولاد، في مثل سني، وان لا خوف علي من العمى، ولا من الجنون...

مجرد كتابين... قرأتهما عشرات المرات، بنهم، وتلذذ، وخوف، وانبهار وحرص... ثم فوق كل ذلك بنية سيئة، اريد من خلالها الانتقام من اسرار الكبار.. وأنانيتهم، غير المبررة...

ولئن كنت قد سعدت بأكتشاف ما ينبغي أن لا يجهله كل شاب.. فقد كانت سعادتي اضعافا مضاعفة، وانا اكتشف كل ما ينبغي ان لا تجهله كل فتاة... كان يبدو لي، انني انما اتلصص، على اسرار الفتيات، على حيائهن الجميل، وحلاهن الخفية.. وازيد على كل ذلك، فأفهم وظائف كل هذه الاسرار.. بشراهة لاترتوي...

ومن عجب، أنني كنت افعل ذلك، دون اي قدر من احساس بائم... بحيث لم يخطر لي ان استغفر عن هذا الانتهاك المفاجيء الذي ارتكبه، فلقد كان الكتابان، يتحدثان، بنوع من النبرة، بريئة رغم كل شيء ـ ورصينة.. وباعثة على الاحترام بعد شهر، اعدت الكتابين الى (كاف)...

اعدتهما اليها، بعد ان قرأتهما مرات عديدة، وتلذذت بهما، وشاركت (حازم) صديقي في فرح اكتشافي... فلم ينس لي هذا الفضل...

سألتني (كاف) ان كان الكتابان قد اعجباني.. فقلت لها، بمكر.. أنني لم أجد فيهما مالا اعرفه.. فقرصتني كعادتها، وقالت بذكاء:

ـ فما بالك احتفظت بهما شهراً كاملاً...

واسلمتني كتاباً جديداً...

كان الكتاب هذه المرة ضخماً ومغلفاً أيضا بعناية. واوصتني،

ـ حذار أن يراه أحد من اهلك...

ـ لا تخافي...

ـ كيف لا أخاف... اسمع.. افرض أن احداً من أهلك عثر عليه عندك، فماذا ستقول له؟..

ـ اقول انني استعرته من المكتبة...

ـ حذار ان تذكر اسمي...

اردت ان أسألها: «وأنت؟. من أين تأتين بهذه الكتب؟.» ولكنني لم افعل.. فقد شغلت في الوهلة التالية، بأن انظر اليها، وفق عيني الجديدتين، مقدراً، بشغف مواضع اسرارها، التي يجب الا تجهلها اي فتاة.. وان لا يجهلها فتى مثلي.. ولقد حدست معنى نظراتي، فسألتني:

ـ لماذا تنظر الي بهذه الطريقة... أما تستحي؟

ـ ولماذا استحي؟..

ـ ياعيني...

كيف لا اتحدث عن (كاف).. بعد كل هذه السنوات، باحترام، وعرفان. رغم أنها تسببت ذاك العام، في رسوبي الشنيع، بالجبر والكيمياء، والحساب والهندسة والـ...

كان الكتاب الكبير الذي اعطتنيه، سفراً حقيقياً لمعرفة لاذعة،

وفضيحـة محتـرمـة، فتحت لي عيني وقلبي وجسـدي. . فاذا بي ارى العـالم والنـاس من خلال هذه المعـرفة العجيبة، وأفسر كل الغـوامض والخـوارق على هديهـا. . . من خلال خلاصة صغيرة هي العلاقة بين الرجل والمرأة. . . آدم. . وحواء. . وقصة الخليقة. . .

ياللغفلة. . .

كيف فاتني، من قبل ان افهم، عذاب آدم، اذ خلقه الله وحيداً في الجنة. . ثم حاجته التي باركها له الله حين ادرك وحشة روحه فخلق من اجـل سعـادتـه حواء. . التي بدالي حينـذاك انها كانت ذات عينين زرقاوين؟

أجل. . . لقد فسر لي الكتاب، كل الخفايا. . وحل في ذهني معضلة «الشجـرة المحـرمة» وسر التفاحة التي اغرت حواء حبيبها ادم فذاقها، وغامر، من اجل ذلك بالجنة. . .

تلكم. . هي التفاحة اذن. . وذلكم هو سر الحية. . وشجرة المعرفة. . .

فلئن كان ادم قد، سقط في الغواية. .

ولئن كانت حواء، هي التي اغـوتـه. . ولئن كان كل ذلـك قد حدث في ذاكرة كياننا القديم. . فمن يلومني. . انا المراهق الذي في الصف الثـاني المتـوسـط. . المتـورط بسـورات جسـدي، وبحب الشبـاب الـذي يملأ وجهي. . من يلومني، ان انا انحزت كما انحاز الانسان الاول الى الغواية، وباع الجنة، بالمعرفة. . . ومالمعرفة؟

لاالجبـر. . والا الكيميـاء ولا الحساب. . ولاالهندسة. . بل ماينبغي ان يعرفه كل شاب. . وأن تعرفه كان فتاة

ولقد عرفت ذاك كله في تلك السنة. .

وعرفت ماهو اكثر منه

عرفت الحياة. . ورسبت في الامتحان النهائي. .

■■

كتاب العدد

من ديوان الشعر السوفياتي

■ د. حياة شرارة

استعمل اصطلاح الشعر السوفياتي بعد ثورة اكتوبر ١٩١٧ بوصفها الحد الفاصل بين عهدين متباينين كل التباين في مواضيعهما واساليبهما ومصير الشعراء فيهما، واذا كان وضع العلامات الفاصلة والحدود الثابتة لتقسيم الأرض والجبال والبلدان غير سهل ويظل التنازع والخلاف عليه جيلاً تلو جيل فكيف تكون الحال في الأدب وأنواعه المتعددة؟ لا ريب ان اجتثاث ما هو كائن واحلال تسمية بديلة له لا تخلو من شيء من القسر والفرض ولا محيد من ان يساورنا مثل هذا التساؤل حين نظر الى صورة الشعر الشاملة والى الشعراء الذين يشكلون اعلاماً بارزة في مجرى مسيرته وتركوا بصماتهم الخاصة فيها وأن تتملكنا بعض الحيرة اذا اردنا تحديد الهوية الروسية أو السوفياتية لعدد من الشعراء. اصطلح النقاد السوفيات على ضم (يسنين) الى الحقبة السوفياتية فهل يسعنا التسليم بذلك، رغم انه غنى الثورة في بعض قصائده ولكن طبيعة شعره تظل حتى بعد الثورة ذات خصوصية روسية تاريخية صميمية. ان شعره الغنائي نابع من قلب الريف الروسي ويتميز بصراحته الآسرة ورقته المرهفة مما جعله لصيقا بنفوس الناس حبيباً اليها على ممر الحقب. وماذا عن بلوك؟ ان شعره ينتمي برمته الى الفترة الروسية، رغم انه حيا الثورة في قصيدته المطولة المشهورة «اثنتا عشرة» والتي تخلى بعدها عن كتابة الشعر نهائياً. وماذا عن باسترناك واخماتوفا وتسفيتايفا الذين لم يوظفوا طاقاتهم الابداعية لتلبية متطلبات المجتمع الجديد؟ اسئلة جمة تطرحها تلك الفترة التي تميزت باضطراب شديد وتصدعات هائلة تداخلت فيها الآمال العظام والتوقعات الكبيرة باليأس والقنوط والاحباط.

لاريب ان مایاكوفسكي كان شاعر الثورة ومغنيها، ولكن لم يظهر بعده، شعراء كبار، لهم مكانتهم الشعرية المرموقة. ثمة شعراء مثل الكسندرفسكي وغاستيف مجدوا الثورة والحياة والعمل الجماعي ولكنهم ظلوا من الشعراء الثانويين. يعتبر نيكولاي كلويوف من الشعراء البارزين، كان تصوير الريف الروسي موضع اهتمامه واعتمد بذلك على الرموز الدينية لطوائف روسيا المتعددة ولكن اسمه بقي في الظل، لنهج شعره نهجاً خصوصياً. من الشعراء الذين لمعت اسماؤهم الشاعر مارشاك الذي اشتهر بالأشعار التي نظمها للأطفال وكذلك وضع بعض الأمثال والحكايات في قالب شعري ومعروف بترجماته للعديد من الشعراء.

انعشت الحرب العالمية الثانية الشعر وظهرت قصائد تتغنى بحب الوطن وتصور الآلام والمعاناة الرهيبة الى جانب البطولة والتضحية ولمعت اسماء سيمونوف وتفاردوفسكي وغيرهما. وقد عملا مراسلين صحفيين في الجبهة وعاشا معاناة المقاتل وحياته القاسية فاستطاعا ان يبدعا قصائد كتب لها الخلود.

بعد كشف النقاب في منتصف الخمسينات عن الأخطاء الكثيرة التي اقترفت في الماضي سرت موجة منعشة في الأدب ومنه الشعر تتسم بروح النقد وتبديد الغيوم التي تلبدت في سماء حياة الفرد. وظهر رعيل من الشعراء الشباب وعلى رأسهم يفتوشينكو وفوزنيسنكي واخمدولينا دعوا الى اطلاق الروح والفكر وتعمقوا في علم الانسان الداخلي وروابطه بالحياة المعقدة المحيطة به وتمثل أعمالهم ظاهرة جديدة في الشعر.

نيقولاي زابولتسكي (١٩٠٣ - ١٩٥٨)

ولد في قازان وكان ابوه خبيراً في الزراعة وما كانت مهنة والده لتلقى هوى في نفسه، فاستهواه عالم الأدب وصوره مما حفزه على دخول قسم اللغة والأدب الروسي. عاد عليه ديوانه الأول «الأعمدة» الذي صدر عام ١٩٢٩ بشهرة عريضة وضعته في مصاف الشعراء الروس المعروفين. والديوان ينعى النزعة المادية المتسلطة بقوة لا تغلب على الحياة الدنيا.

نحا شعره منذ صدور قصيدته المطولة «انتصار الزراعة» عام ١٩٣٣ نحو عالم الطبيعة. وفيها يعالج مقدرة الانسان على العمل المبدع الخلاق والتحكم في الطبيعة ويصل الى الأغوار العميقة التي تصل عرى الانسان بالطبيعة. ان التقدم المادي الذي تم تحقيقه لا يغض من جمال الطبيعة بل يزيده ويكسبه ألواناً جديدة.

فالتقدم المادي وانجازات الفكر الانساني وجمال الطبيعة تنساب جميعاً في تيار عام يخلع على الحياة بهاء وانسجاماً. كان الشاعر ينظر في البدء الى الطبيعة كقوة غاشمة عمياء، لكنه استطاع العثور على التناسق والنظام فيها وسعى الى التغلغل في مملكتي الحيوان والنبات وتقصي دقائقهما الخفية وخلجاتهما وحياتهما الداخلية.

عني في أواخر حياته بالقضايا الاجتماعية - الفلسفية ومن اعماله المشهورة: «معارضة إله الحرب» «الفتاة الدميمة» و «الحب الأخير». اشتهر كمترجم ايضاً ولاسيما عن اللغة الجورجية التي نقل بعضاً من روائع شعرها.

■ الخريف

حين يدبر النهار والطبيعة نفسها
لا تنتقي النور،
تنتصب ردهات الأجمة الخريفية
في الهواء كالبيوتَ النظيفة.
فيها تحيا البواشق، وتبيت الغربان،
وتطوف الغيوم في أعاليها كالاشباح.
ذوى نسغ أوارق الخريف

وغطت أديم الأرض كله.
وعلى بعد، يسير مخلوق كبير
على أربع قوائم، يطلق خواراً في القرية الضبابية
ثور، ثور! أحقاً ما عدت قيصراً؟
إن ورقة القيقب تذكرنا بالكهرب.

ياروح الخريف، هبيني القوة لأصفك بيراعي!
في بنية الهواء - يستشف حضور الألماس.
توارى الثور وراء الركن،
والكتلة الشمسية
تبرز كرة ضبابية فوق الأرض،
تتألق وتدمي حافة الأرض.

ادار عينيه المستديرتين من تحت جفنيهما،
طائر كبير وطار الى الأسفل.
في حركته تستشعر حضور انسان.
وهو يختبىء، على الأقل،
في الجنين، بين جناحيه الواسعين،
فتحت الخنفساء بيتها قليلاً بين الأوراق.
الفن المعماري للخريف. تنسيق
الفضاء الجوي، الغابات والجداول،
توزيع الحيوانات والناس،
حين تطير في الهواء دوائر صغيرة

وخصل الأوراق ونور متفرد ـ
ذلك ما نتقيه من بين الأشياء.

فتحت الخنفساء بيتها قليلاً بين الأوراق
وأخرجت الزباني وحدقت برهة،
نبشت الخنفساء لنفسها بعض الجذور
وكدستها في كومة،
ومن ثم نفخت في بوقها الصغير
واختفت مجدداً كالهة صغيرة.

لكن هاهي الريح تأتي. كل ما كان نظيفاً
شفافاً، منيراً، جافاً ـ
صار كله رمادياً، سمجاً، قاتماً،
يصعب تمييزه. الريح تسوق الدخان،
تدوم الهواء، تسقط الأوراق أكواماً
وفوق الأرض يتفجر البارود.

الطبيعة بأسرها شرعت تتجمد.
ورقة القيقب غدت كالبرونز،
ترن اذ ترتطم بغصين صغير.
يترتب علينا ان ندرك بأن هذه أمارة،
تبعث بها الطبيعة،
حين تدخل في زمن مغاير من السنة.
١٩٣٢

■ آل ايفانوف

تنتصب الأشجار الرسمية،
تكاد تزحف في كل دار،
انتهت حياتها الجوالة منذ أمد بعيد ـ
وقبعت وراء القضبان والمغلاق.

تصخب الشوارع الضيقة،
وقد أوصدت عليها احجار البيوت.

كن فجأة ـ انفتحت الأبواب بأسرها
سرت الهمسات في كل مكان:
خرج الايفانوفيون لأداء الطقوس الدينية
في سراويلهم وأحذيتهم.
قدمت لهم مقاعدها
السيارات الخاوية المصقولة،
ولج الأبطال، ابتاعوا
وابتاعوا بطاقات من الواح صغيرة،
اتخذوا مجلسهم، وأمسكوها أمامهم،
غير مكترثين بسرعة سير السيارة.

لعالم، تضغطه الدور المسطحة،
يتجلى كالبحر أمامنا،
تجأر أمواج القناطر،
وعبر دولاب العجلة ـ
نرى الليلك البسيط يتحرك
في عقد من شعزه البرتقالي.
أخريات يرتدين ثياباً بسيطة
غير قادرات ان يمكثن ويوصدن عليهن:
رفعن سيقانهن في حركة باليه
ومضين لكن أين نمضي؟
لمن أحمل هذا الفم الأحمر،
لمن أقول اليوم «قطيطتي»
عند أي فراش أرمي الحذاء الصغير
وافتح أزرار قميصي؟
أحقاً (لا مكان) امضي اليه؟

اية أيها العالم، يا معبودي المصنوع من رصاص،
تدفق بأمواجك الرحبة
وهب الدعة لاولئك الفتيات
وهن يرفعن اقدامهن عند مفترق الطريق!
العالم المخيف - ينام اليوم،
وفي البيوت سكينة وسلام.

أحقاً سأجد هناك مكاناً،
حيث تنتظرني خطيبتي،
حيث تصطف الكراسي صفوفاً،
حيث الصحون تبدو كأنها أرارات،
مزدانة بالورق المزركش،
حيث تنتصب منضدة، وسماور من
ثلاث طوابق ودرع حديدي
يضج بصخب مألوف؟

ايه، أيها العالم، تقلص الى حي واحد،
الى قنطرة مهشمة واحدة
الى مخزن بصاق واحد،
الى جحر فأرة واحد،
لكن استعد لحمل السلاح:
الفانوف - يقبل المومس!

١٩٢٨

■ الحركة

الحوذي يجلس كأنه على العرش،
والدرع مصنوع من القطن،
لحيته كأنها في الايقونات،
تستلقي وترنم كالنقود.
بينما الفرس المسكين يلوح ذراعيه،
أو يمد نفسه كسمك النهر،
ومرة أخرى تتلألأ ثمانية سيقان
من بطنه اللامعة.

تشرين الثاني ١٩٢٧

■ شخوص في الحلم

عثر الانسان على شخوص في الحلم
تكبت عدده تحت اللحاف.
لا قمر: غشاوة واسعة على العين
تغري اقداح العقل الصغيرة،
لا نجوم - طيور الكناري في الليل
تجعل بريقها، طيرانا منقطاً.
بينما في الظلام - صفوف الفرش،
ينام فيها الأطفال بعضهم تلو بعض،
الأجساد الكبيرة البيض
لا يكاد يسترها اللحاف،
لقد رقدوا كيفما اتفق:
واحد في قميص أزرق
دحرج رأسه الى الأرض،
آخر تجمد في وسادة خانقة
يضطجع يابساً مصاباً بداء الخنزير،
ثالث - سمين كالعنكبوت
نشر الأدوات الحبة ليديه،
يشخر ويتلوى من العاطفة،
ملاطفاً صديقاته في الخيال.

بينما هناك - وراء الستارة القاتمة،
في عتمة زمن الأجداد،
أب عجوز، يرن بالازميل،
يستطعم حلم الحكمة.

هناك الخزانة تلوح كالملك داود ـ
وهو متوج في نومه، مكترش البطن،
الأريكة تكشفت عن حواء ـ
انها كفتاة فوق ملاءة الفراش.
والقنديل البرونزي في النافذة،
ـ كحمامة نوح الجذلة ـ
ما يكاد يومض، فاذا الظلام أشد ثلاث مرات،
والازميل البسيط ما فتيء في مستواه.

اذار ١٩٢٨

ايليا سيلفينسكي (١٨٩٩ ـ ١٩٦٨)

ولد في القرم وشارك في الحرب الأهلية التي اجتاحت روسيا بعد عام ١٩١٧ ووقع في أسر القوات البيض. اشتغل حين انتهت الحرب عاملاً ثم بحاراً وممثلاً في السيرك ثم ترك هذه الأعمال غير الماهرة للدخول في قسم القانون بجامعة موسكو.

ترك البحر صوراً عميقة في نفسه فتظم فيه قصائد عدة ومن اعماله المشهورة في باكورة حياته الشعرية «الأرقام القياسية» عام ١٩٢٦ و «يوميات شاعر» ١٩٢٨ وكان يميل الى التجديد والابتكار في الشكل والأسلوب وقد كان على رأس المدرسة البنيوية الحديثة التي تكونت عام ١٩٢٠.

عمل على احياء المسرحيات الشعرية ولاسيما التراجيدية منها وكتب حوالي اثنتي عشرة مسرحية مثل بعضها على خشبة المسرح.

خص الحرب التي عاشتها بلاده بين ١٩٤١ ـ ١٩٤٥ بقصائد مطولة كشف فيها نفسية الانسان وخلائقه في اجواء الحرب منها «القرم» «القفقاس» «كوبان». اضافة الى ذلك، اشتهرت اعماله «الفارس يوحنا» «حرب ليفونيان» «كيريل الكبير».

ما كان عالم الحيوان بمنأى عنه، فقد سعى لمعرفة حركات الحيوان وصفاته والرابطة العميقة التي تشده الانسان الى ونظم قصائد شتى فيه.

ينطوي سيلفينسكي على طاقة هائلة وشعره مفعم بحب الحياة والتغني بها، وكانت تحز في نفسه القوة المدمرة التي يمتلكها الزمن والمؤدية الى الفناء والهلاك، بينما تظل الطبيعة خالدة أزلية في ديمومتها.

■ رسالة

أميمة، عزيزتي وحبيبتي
إنني، احبك.
جدتي، عزيزتي وحبيبتي
سأكثر من الكتابة اليك

بت اعرف الحروف
قريباً سأبلغ السادسة
سيهدون الي، على الأرجح لعبة
وهي في حوزتي

ما من مجال بعد
قبلاتي لكم جميعاً
هذه العصا والعشر كعكات
يعني مليون مرة.

عندنا صبي صغير
اذناه كبيرتان جداً
وهنا صبي آخر
لم ينسك قط
ياكوكا.

١٩٢١

■ البرونز

الطفل الصغير الصغير،
انثنى كله، نفخ بطنه ومضى،
ناشراً قدميه مع ركبتيه النافرتين،
وقف ونقر على الجدار،
جاهداً ان يرفع أعلى
الشريط الذهبي الطويل.

تابعت صبية رافعة فمها
ترتدي معطفاً من فرو الخلد
بعينيها المستديرتين المندهشتين
ذلك الطفل الصغير الأسمر.

لم تفقه شيئاً بعد. . .
لكن بدافع العناد الانثوي
جلست كي ترى افضل،
وتصيح في كل مناسبة:
هاي هاي. . . هاي هاي. . .
أنت تغش، أنت تغش!

١٩٢٠

■ السلحفاة

استلقت حرباء في سوق خاكوداته
على المنضدة وقد غلبها الاعياء.
الى جنبها تكدست القواقع المقطعة،
والبعوض يطن فوق السلحفاة المنهكة.

انتقت المتسوقة الجميلة بوقار
قطعة بدت لها وفيرة اللحم:
رجاء اقطعي نصف قطعة
من فخذ الخنزير هذا أو ذاك الجانب.

وبينما اخذ اللحام يقطع بفأسه الصغير
فوق اذن الكسيحة ويتنحنح مرتاحاً ـ
ضيقت السلحفاة حاجبيها فحسب،
وجذبت رأسها الى داخلها فحسب.

ما أن أكمل اللحام شغله الى الورك
حتى شرع يعمل في البطن،
لكن السلحفاة لم تمت، بل ظلت تنظر
ساخطة وتحيا بجلد.

هنا أيها القارىء تنتهي حكايتي،
ولا وعظ فيها البته.
لٰكن، لا ريب، ما كنت لأكون شاعراً
لو ختمتِ فكرتي عند هذا الجانب.

١٩٣٢ خاكوداته.

■ رقص في مقهى
«الحفلة البيضاء»

أطلت على خشبة المسرح. لكن الرقص لم يلتئم في الحال. في البداية مشت الآنسة مشية مسهبة كالظبية وفجأة تهاوت، حينئذ سحبت زاوية ركبتها الى عنقها، بغته رسمت نصف دائرة، كأنما صورها ماتيسه،
وانهارت في تجرد مطلق،
حيث لا يوجد
وجه،
ولا ساق،
ولا ذراعان،
وانما رشاش لهيب فحسب. بعدئذ
توقفت فجأة. توجعت وارتعشت.
بينما الجمهور يصفق لها تصفيقاً عاصفاً.
زعق امرؤ ما زعيقاً متفرداً:
ـ ما أروعها! يالهما من ذراعين وكتفين!
أما الورك! وكل انعطافة كالساحرة!
أما أنا، ابن روسيا، ففكرت:
قلة الحشمة ما هي بالجمال.

باريس ١٩٣٥

■ مرسوم يقضي بقوة الأرنب

ـ حكاية ـ

ذات مرة جمع الأسد الحيوانات الضارية
وأصدر مرسوماً بلا لجلجة،
من الآن فصاعداً يعتبر الأرنب
أقوى الجميع.
مضى الأرنب الصغير الى الغابة
وكان هناك رقص وكان غناء!
لكن هبط من شجرة البتولا
دب.
صوصى الأرنب ـ تنح عن الطريق أيها الأحمق!
أم أنت لا ترى من يسير؟
قهقة الدب! (حقاً، ياله من مضحك!)
وأمسك الأرنب في اثناء ضحكة مسكة
بحيث لم يبق منه سوى لطخة،
ولم يبق منه أي فرو.
لكن دوى فجأة صوت البوم المتنبىء من فوق شجرة البلوط:
ستدفع ثمن عدم لباقتك تلك:
فالأرنب كان الأقوى منا جميعاً
بموجب مرسوم الأسد.
أذاع الاسد علينا ذلك، حين جمع نخبة الغابة.
عندئذ طفق الدب يعول: ـ أيتها السماء...
من اين كان بمقدوري ان اعرف؟
فأنا ما كنت حاضراً في ذلك الاجتماع!

برلين ١٩٥٦

■ مأساة

يقولون، ان الموسيقار يسمع
ثلاثمائة صوت اكثر منا،
لكن الأصوات تكون صامتة أو تصفر
وتتدفق بقع حبر على النوتات.
لعل مأساة الشاعر تكمن
في انه لم يتأت له ما هو جوهري:
انه يغني كالطائر، لكنه في غضون ذلك
يسمع، كيف يصر محور الأرض.

١٩٥٨

حياة جامدة

اقطع البطيخ الأحمر ـ فاذا بعرف الديك
يتلظى ساطعاً بعصير جوفه،
حين يكون طازجاً ـ ينطوي على نكهة شافية،
ولئن كان ذاوياً ـ ففيه عطر النبيذ،
الجليد يتألق بفقاعاته الزرقاء ـ الرمادية
بين البذور، البارزه كالقمامة.
لكن لا تحسب ان كل شيء هنا بسيطاً:
اغمض مقلتيلا ـ وتتنفس بحراً.

١٩٦٠

ميخائيل دودين

ولد دودين في منطقة ايفانوف في قرية مؤلفة من ستة اكواخ مبعثرة فوق ربوات شاطيء النهر. ينحدر من عائلة عمالية ـ فلاحية. دخل مدرسة القرية وتلقى تعليمه الابتدائي فيها. توفيت والدته في تلك الاثناء وبموتها انتهت مرحلة الطفولة وبدأ يعمل ويكسب قوته بنفسه.

استطاع فيما بعد الدخول الى مدرسة ايفانوفو للنسيج ثم كلية الزراعة، ولكن ميوله نحو الشعر ظلت كامنة في دخيلة نفسه. ولما اندلعت الحرب العالمية الثانية، تفجرت تلك الطاقة الشعرية في قصائد غنت مآثر الانسان ومعاناته وصبره.

خاض غمار الحرب وكان يقاتل في لينينغراد المحاصرة ورأى بأم عينه مآسي الحرب وويلاتها. ورغم جو العداوة والبغضاء والحقد المشبع برائحة الدماء والبارود ورغم الدمار والخراب الذي تركته الحرب على الأرض وفي نفوس الناس ظل يؤمن بان الحب وحده باق على وجه البسيطة، اما مظاهر العداوة والكراهية فزائلة وفانية.

اخترنا القصائد المترجمة من مجموعة اشعار مختارة تحمل عنوان «البلابل» وتحتوي على افضل ما كتبته في غضون أربعين عاماً.

البلابل

عن الموتى نتكلم فيما بعد
فالموت في الحرب مألوف وشاق،
ومع ذلك تعبّ الهواء بفمك
حين بخر الرفاق صرعى. لا نفوه
بكلمة. لا نرفع أعيننا،
ونحفر حفرة في الأرض الرطبة.
العالم فظ وعادي. قلوبنا احترقت.
ولم يبق فينا سوى الرماد، وعناد كعناد
تماسك عظما وجنتينا وقد لفحتهما الريح.
ثلاثمائة وخمسون يوماً ونحن في الحرب...
لم يرتعش الفجر بعد فوق الأوراق،
حين أطلقت الرشاشات مهددة...
ها هو ذا المكان. ها هنا احتضر -
رفيقي في سرية الرشاشات.
لا جدوى من استدعاء الطبيب،
ما كان ليبقى حياً حتى طلوع النهار.
لا حاجة به لأي معونة.
كام يحتضر. وقد أدرك ذلك،
تطلع الينا، وانتظر النهاية بصمت،
واستطاع ان يبتسم ابتسامة واهنة
غاض ابتداء لون وجهه الذي سفعته الشمس
ومن ثمة صار قاتماً وتحجر.
اذن، قف وانتظر. تجمد. انذهل.
احبس كل مشاعرك حالاً واغلق عليها.
بعدئذ لاح البلبل،
غرد بوجل ومشقة.
بعدئذ غشيه وهج حماسة أقوى،
كأنه انطلق على رحبة من الأسر
كأنه نسي تواً كل شيء
وصفر الحاناً متنوعة رقيقة.
تفتحت الدنيا. وكبرت يعلوها الندى.
كأنها تحلت بمعنى مازال صغيراً،
هنا بجانبنا انبثق عالم مغاير
به شيء من تمازج الصفات الجديدة.
انسابت الرمال، كالزمن، في الخنادق
امتدت الجذور نحو الماء في الجرف،
وارتفع سوسن الوادي مطلاً،
متطلعاً من ثغره الى الحفرة.
ما هي الا لحظة. ويتمايل الزنبق
بسحابة من الدخان البنفسجي.
الموت اتى ليبث الوهن في النهار.
الموت في كل مكان. الموت لا يمكن تخطيه.
ما هي الا لحظة. ويلتوي الفم
بفعل صرخة تمزق منطلقة من الفؤاد -
لكن ليحتويك الهدوء، تطلع: يتفتح،
ويتفتح التوت في حقل الألغام.
اشجار التفاح في الغابة تغدق الوانها،
الهواء مترع بالسوسن والنعناع...
والبلبل يصفر. ويرد الجواب له
كثرة - ثان و- رابع وخامس.
الخطاطيف تزق. طيور أبي الحن تغني.
وفي مكان على مقربه منهم، على مقربة، دانياً
رشقت ملجأنا المتيقظ
قذائف المدفعية المدوية الثقيلة.
العالم يزمجر على مسافة مئات الفيرستات حولنا،
كأن الموت ما عاد له مكان،
تضج الاوركسترا التي لا تعرف التوقف،

ولا من موانع لهذه الاوركسترا.
الغابة كلها بكل جذر فيها وورقة،
لا تشعر بمقدار ذرة بالفواجع،
تندفع نحو الشمس والحياة والماء
بظمأ عنيف لا يصدق.
أجل انها الحياة. وروابطها الحية،
وخزانها العارم العنيف.
يبدو اننا نسينا للحظة
رفيقنا الذي يحتضر.
الشعاع المتوهج للفجر الأخير
يكاد بصعوبة يمس الوجه الصارم.
انه يموت. وهو يدرك ذلك،
رنا الينا وانتظر النهاية بصمت.
الموت أخرق. الموت بليد. ولاسيما
حين ألقى يديه،
وقال: «أيها الشباب، اكتبوا لبوللي:
اليوم غنت البلابل عندنا».
وحالاً انطوت في لجة السكون
الثلاثمائة وخمسون يوماً من الحرب.
لم يكمل حياته ولا حبة ولا خمرة،
لم يكمل دراسته لم يتم قراءة كتبه.
بقيت الى جنبه. في تلك الحفرة نفسها،
حلمت بك، كما حلم هو ببوللي.
ولربما في الرمل، في الطين المنجرف،
اقول وانا اغرق في دمائي:
«أيها الشباب اخبروا ايرينا:
اليوم غنت البلابل عندنا».
ومن هذه الاماكن تطير رسالة
الى هناك، في موسكو الى محلة زوبوفسكي.
ليكن الأمر كذلك. بعدئذ تجف الدموع
وليس معي، بل مع اثنين آخرين
عند شجرة البتولا تلك في جيغورود.
لسوف تحدق في البركة الخضراء.
ليكن الأمر كذلك. ومن يولد الأطفال
للمآثر، للاغاني وللحب
لتوقظهم في الصباح الباكر
بلابلنا المتعبة.
لترشهم الشمس بحرارتها
ولتنتشر الغيوم كالقطيع.
اني لأمجد الموت باسم حياتنا.
عن الموتى نتكلم فيما بعد.

١٩٤٢

الثلج

العاصفة الثلجية تدوّم وتمطر
الخطى العميقة على الشاطيء
في الوادي صبية حافية
ترقد على الثلج الوردي.
تولول الريح العارمة المتواصلة
فوق رماد الدروب المطروقة.
خبرني، لم أحلم بالأطفال -
فأنا وأنت لا اطفال عندنا؟
لكني وأنا ارتاح في المثوى الموقّت،
ما استطعت النوم بهدوء:
حلمت بصبية حافية
ترقد على الثلج الملطخ دماً.

١٩٤٤

لا ميل عندي للراحة
مصيري يمضي في دربه المعهود.
ولم اخفي ما في سريرتي؟ لا شيء اخفيه.
فروحي تتجلى طاهرة امامك.

العالم نقي كالثلج ، ساطع كالثلج في الشمس ،
خيط بندى الصقيع الضارب للزرقة .
انه هبة لك ولي .
خذه! فهو مثلك على عجلة .
استقبله بالعمل أو الأغاني ،
بكل دفء النار الروحية .
كلما طال عيشي ، فالوقت
اكثر منعة وأعقد وأشد صرامة .
سن النضوج تحمل معها مباهجها ،
ومشاغلها ، لكن ما الحديث يدور عن ذلك .
لا ينبغي في اي وقت ان تصن لذات نفسك
ذخيرة روحك وحياتك .
كلا ، فما نحن بالضيوف العابرين في الحياة
وما نحن فقراء بالأخيلة والحكايات .
فالأرض كروية ـ ولا تخفى فيها الأسرار .
الشتاء أبيض ـ وكل الآثار مرئية .

١٩٥٥

اغنية للتفاؤل الأبدي

الجنة ما تركوها لي بالميراث
ولا أعد الغير بالجنة .
افعل ما يحلو لك :
بوسعك ان تصفح وان تقتص ـ
فروحي هنا سكبت شعاعها .
هنا على الأرض ،
بين الناس ،
في الحب ، في الحرب ،
بين الضغينة والابتسامات ،
في الاضطراب المشكوف والاخطاء ،
في حيرة الخطط التي لم تكتمل .

هنا على الأرض ،
حيث مع الشمس صدراً لصدر ،
حيث الجليد يتشقق في الفجر
حيث سرت مشوشاً ،
ودربي المكتوب لي حلاوته قاتله
وغير طويل .
يافردوسي
ياجهنمي
من الاعترافات والأباطيل .
من الغم والأغاني ـ الخلود واللحظة العابرة ،
حيث يترتب علي لسبب مجهول
ان ينطفيء ضياء روحي الواضح .
لست من يموت ـ
الكون يموت
في مقلتي عند عتبة السعادة ،
هناك ، حيث طريقي المطروق
لم يقدر لي ان اجري راجعاً .
لست من يموت ـ
بل تموت عرى الحياة ،
منازلة المادة والفكر ،
كضوء النجوم في شطيحات الثلج البلورية
تخمد فجأة في وميض مرتعش .
وتفارقني افكاري .
وتمضي الى هناك
حيث ولدت في حين من الأحيان .
حيث الغيوم كتأملات سقراط
تجوب الأرض في استداراتها .
وتنتشر افكاري كما الضياء
ينتشر على الأرض ،
وتترامى على كوكب جديد ،
وقد وسمها مصير أمارات الأرض .

وأبعث أنا مرة أخرى، بشكل
مغاير، لا أفنى،
كالنار في عتمة موعودة أخرى.
وسأشتاق للأرض شوقاً مميتاً،
كما اشتاق الآن للكون.
١٩٦٣

أشعار أمام ورد الشوك

الى أ. أ. ميلنيكوف

حمل لي صديقي القديم من حول غرناطة
زهرة الشوك الجافة، ذكرى
لفيديريكو لوركا. للشاعر
الذي قتله الجلادون في دياجير الليل
ودفنوه في الخفاء، بحيث
لا تعرف اسبانيا نفسها
في غمها على الأغنية الوضاءة، أين
ترقد نعومتها التي اعدمت بالرصاص.
ها أنا أمسك النبات الشوكي
في يدي ذكرى للأغاني العذبة،
كرمز للضمير والحقيقة المرة.
احسب: ذهبت جندياً
عبر حربين، عبر الموت الدنس
والبغضاء في هذه الارض الأسوانه.
اتذكر يوم شتاء رمادي.
والثلوج والرماد وقد داستها. الأرجل
وهي تمضي في زحفها نحو الغرب،
وامرأة قُتل جنينها
في بطنها بطعنات الحراب.
ها أنا افكر واذكر كيف ان الجمهور
يصرخ هائجاً في الملعب،
اجلالاً لمصارع الثيران، بينما يقف
هو ناشراً ذراعيه، كأنه صليب
اسبانيا فوق جسد الثور،
بينما تتخضب حمرة عند رجليه على الرمل
وردة بيضاء كالعدالة،
بينما اخذ الشحوب يعلو امرأة
رائعة كالوردة وابتسمت له.
ان أشواك زهرة نبات الشوك الجافة،
كالحقيقة، التي لا يسعك المفر منها.
اذن! عذب فؤادي الأشيب
بوخز الشوكات الخالدة الحادة
وليصرخ وهو ينزف دماً،
على مرأى العالم كافة: البغضاء عميقة،
والدماء تجر الى الدماء فحسب.
١٩٧٨

مارينا تسفيتايفا (١٨٩٢ - ١٩٤١)

نشأت الشاعرة تسفيتايفا في عائلة تغتذي الفن والأدب وتعتبرهما غاية الحياة العليا. درست في موسكو ومن ثمة في جامعة السوربون في باريس. صدرت لها بضعة دواوين وهي مازالت شاعرة فتية يافعة «ألبوم المساء» ١٩١٠ و «الفانوس السحري» ١٩١٢ و «من كتابين» ١٩١٣. وتجلى نضوجها الشعري وابداعها في «الفيرستات» الذي صدر ١٩١٦. والفيرستا مقياس روسي للمسافة يساوي زهاء ١٠٦٠ متراً ثم نشرت «المملكة العذراء».

هاجرت عام ١٩٢٢ الى فرنسا وعاشت حياة خالية من الراحة والاستقرار. فقد امضها الشوق والحنين الى بلادها وأثقلا فؤآدها، وتحول البعد عن الوطن الى مأساة يومية، مما حملها في نهاية المطاف على اتخاذ قرار بالرجوع الى روسيا. اتفق ذلك قبيل هجوم المانيا على الاتحاد السوفياتي بمدة وجيزة. ولكن العودة لم تجلب لها السكينة الروحية فانتحرت عام ١٩٤١.

يتسم شعرها بميسم مأساوي ولكنه لا يخلو من روح الشجاعة والاقدام في الوقت ذاته. ولم تقتصر قصائدها على الشعر الغنائي وانما كتبت القصائد الملحمية المطولة وسبع مسرحيات شعرية، عالمها الشعري عالم اصوات يلاحظ فيه التشديد على بعض الكلمات والنبر وتكرار الأبيات أحياناً.

صلاة

أيها المسيح والرب! بي ظمأ الآن
لمعجزة، الآن في مستهل النّهار!
ايه، انعم علي بالموت، طالما
الحياة كلها عندي كالكتاب.
أنت حكيم. ولن تقول بصرامة:
تصبري، ما أزفت ساعتك بعد.
أنت نفسك وهبتني الكثير!
انني عطشى دفعة واحدة ـ لكل الدروب!
أريد كل شيء: ان امضي بروح الغجري
بصحبة الأغنية وأنهب،
ان اتألم تحت صوت الأرغن من أجل الجميع
وانطلق للقتال كالأمزوني،
ان اقرأ النجوم من برج أسود،
ان اقود الأطفال قدماً، عبر الظلال...
كيما يصير نهار الأمس اسطورة،
كيما يصير كل يوم معتوهاً!
أحب الصليب والحرير والخوذة،
وما روحي الا أثر خاطف...
أنت وهبتني الطفولة ـ أحلى من الحكايات
اذن انعم علي بالموت ـ في السابعة عشرة

٢٦ أيلول ١٩٠٩

العام الرابع من العمر.
العينان كالجليد
الحاجبان، محتومان بالقدر،
اليوم للمرة الأولى
ترنو
من أعالي الكرملين
الى جريان الجليد،
قطع الجليد العائمة، قطع الجليد العائمة
والقباب.
رنين ذهبي،
رنين فضي.
اليدان متقاطعتان،
الفم أبكم.
الحاجبان معقودان ـ نابليون!
أنت تتأمل ـ الكرملين.
ماما، الى اين يذهب الجليد؟
الى الأمام أيتها الأوزة الصغيرة.
يمر قرب القصور، الكنائس، البوابات
الى الأمام أيتها الأوزة الصغيرة!
المقلة الزرقاء
يغشاها القلق الآن.
مارينا هل تحبيني؟
ـ جداً
ـ وحتى الأبد
ـ نعم
هنيهة ويأتي الغروب
هنيهة ونعود أدراجنا:
وأنت في الطفولة ـ
سأتلو عليك رسائل وقحة،
اعض شفاهك.
بينما تظل
قطع الجليد العائمة
تمضي في سبيلها.

٢٤ اذار ١٩١٦

اسمك طائر في يدي،
اسمك قطعة جليد على لساني.
حركة الشفاه الوحيدة.
اسمك ـ خمسة حروف.
كرة ملتقطة وهي طائرة.
جرس فضي داخل الفم.

حجر ملقى في بركة ساكنة،
ينشج، حين ينادون اسمك.
في الطقطقة الخفيفة لحوافر الليل
يرن اسمك العلي.
يردده لنا في الصدغ
زناد البندقية المقرقع مدوياً.

اسمك ـ ايه! لا يجوز لي!
اسمك ـ قبلة في العينين،
في الصقيع الناعم للجفنين الثابتين،
اسمك ـ قبلة في الثلج
جرعة كالينبوع كالثلج ضاربة الى الزرقة.
مع اسمك يغدو النوم عميقاً.

١٥ نيسان ١٩١٦

للوحش ـ وجار،
للحجيج ـ طريق
للميت ـ عربة نقل.
لكل ـ حاجته.
المرأة ـ تماري،
القيصر ـ يحكم
وأنا ـ أُطري
اسمك.

١٩١٦

الدون

من بقي حيا ـ يقض نحبه، من مات ـ ينتفض
وها هم الأخلاف يتذكرون الزمن الغابر:
أين كنتم أنتم؟ سؤال يدوي كقصف الرعود،
الجواب يدوي كقصف الرعود: ـ في الدون!
ما صنعتم؟ قاسينا العذابات
ومن ثم اصابنا التعب ورقدنا في غفوة.
سيكتب الأحفاد المتأملين ملياً
في القاموس: بعد كلمة الواجب كلمة: الدون.

١٧ اذار ١٩١٨

اندريه شينيه

صعد اندريه شينيه منصّة الاعدام
انني أحيا ـ وهذا هو الوزر العظيم.
ثمة أزمنة صلدة كالحديد، للجميع.
وليس المغني من يترنم في البارود.
وليس الأب من ينتزع الخوذة العسكرية
وهو يرتعش عند البوابة مع ابنه.
ثمة أزمنة، تكون الشمس وزراً مميتاً.
وليس رجلاً من يحيا في أيامنا.

٤ نيسان ١٩١٨

كل عظمة
الأبواق ـ مجرد تمتمة العشب
لا غير، في حضرتك.
كل عظمة
العواصف ـ مجرد زقزقة العصافير
لا غير، في حضرتك.
كل عظمة
الأجنحة ـ مجرد رعشة الجفون
لا غير، في حضرتك

٢٢ نيسان ١٩٢١

حوار هاملت مع ضميره

ـ هي في القعر، حيث الطمى
وعشب الماء... مضت لترقد بينهم،
لكن، لا رقاد هناك!
ـ لكنني احببتها
كأربعين الف شقيق
لا يقدرون أن يحبونها!
ـ هاملت!

في القعر هي، حيث الطمى:
الطمىٰ... والتويج الأخير
عام على الجذوع، عابراً النهار...
- لكنني أحببتها
كأربعين ألف...
- أقل،
حتى من عشيق واحد.
في القعر، حيث الطمى.
- لكني...
(في حيرة)
أحببتها؟؟

٥ حزيران ١٩٢٣

الحنين للوطن! حكاية
مكشوفة منذ أمد بعيد!
الأمر سيان عندي،
أين - تلفني الوحدة
التامة، امشي متثاقلة الى البيت
بجنطتي من السوق، ومن يكترث بحجارة
دار من الدور، وأنا لا ادري انه لي -
كالمستشفى العسكري أو الثكنة.
الأمر سيان عندي، بين أية
وجوه، انتصب كالليث الأسير،
أو من أي وسط من الناس
سأطرد - حتماً -
الى داخلي، في مشاعري الفردية.
دب كامتشاتكا بلا جليد.
الأمر سيان: أين لا يركب؟
أو أين يهان.

لن يغرر بي بشأن لغتي
الأم، ولو كان نداء المجرة.
الأمر سيان عندي أية لغة أم
يتحدثون بها، طالما لا يفهمها من تلتقيهم!
(من القراء، من المزدرين نغمة
الجرائد، من المحتلبين النمائم...)
ابناء القرن العشرين -
تصلبت، كقرمة شجرة،
بقية من الممرات.
الكل سواسية، الأمر سيان عندي،
ولربما، الأكثر تماثلا
من كل ما كان عزيزاً
كل ما لدي من أمارات، كل العلامات،
كل التواريخ - تلاشت كأنما بلسمة يد سحرية:
والروح ولدت - في مكان ما.
اذن بلادي لا تضمني،
غير ان اشد المخبرين يقظة
يجد على امتداد روحي وعرضها،
علامة منذ الولادة!
كل بيت غريب عليّ، كل معبد خاو عندي،
والأمر سيان، والكل متماثل لدي.
لكن لو تنتصب شجيرة في دربي،
ولا سيما شجرة الغبيراء...

عرّار وريادة الشعر الحر

احمد ابو ردن
الاردن

تقول نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» صفحة ١٤ (في عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا وفيه حكمت، ان الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنهُ زحف إلى أقطار ألوطن العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أنَّ هناك شِعراً قد نظم في العالم العربي قبل عام ١٩٤٧، وتسترسل حتى تقول: ـ وإذ أسماء غير قليلة نظمت قصائد حرة قبل قصيدتي «الكوليرا» وقصيدة السياب «هل كان حباً»، منهم علي أحمد باكثير، محمد فريد أبوحديد ومحمود حسن اسماعيل، وعرار شاعر الاردن ولويس عوض وبديع حقي .... إلخ من الأسماء).

ثم تقرر نازك انه ينبغي أن تتوافر اربعة شروط لاعتبار أي قصيدة ماقبل عام ١٩٤٧ هي بداية هذه الحركة، ويجب ان لانغفل ان رأي نازك الملائكة، هومجرد رأي قابل للنقض وليس حكماً قاطعاً لارجعة فيه، هذه الخديعة التي وقعت فيها نازك مثلما وقع أحمد شوقي وصدق نفسه حقاً، أنهُ أمير للشعر العربي:

١ ـ أن يكون ناظم القصيدة واعياً إلى انه قد استحدث بقصيدته اسلوباً وزنياً جديداً

٢ ـ ان يقدم الشاعر قصيدته، مصحوبة بدعوة رسميةٍ إلى الشعراء يدعوهم إلى استعمال، هذا اللون في جرأةٍ وثقةٍ، شارحاً الأساس العروضي لما يدعو اليه.

٣ ـ ان تثير دعوته صدى بعيداً بين النقاد، والقراء فينضمون فورا ويكتبون ويناقشون الدعوة.

٤ ـ ان يستجيب الشعراء للدعوة، فوراً باستعمال اللون الجديد، ومن ثمّ الكتابة على نسقه ان نازك اعترفت بالدور الذي قام به الشعراء، الذين سبقوها، الشيء الكثير ولكن آراءها ليست حكماً قاطعاً، وليس من الامانة العلمية الادبية، ان يغفل دور رائد كبير وحقيقي كمصطفى وهبي ألتل له ثلاث قصائد حرة نظمت منذ عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٤٢، أي أن لهـا قصب السبق قبل نازك الملائكة وبدر السياب، ولعلَّ الشاعرة نازك الملائكة هي الوحيدة التي أشارت إلى دور عرار «مصطفى التل» في كتابها المذكور آنفاً وتحديداً بالصفحتين ١٤ و١٦.

وليست كما ادعت نازك، فأن جميع التجارب والمحاولات السابقة لكل الشعراء الذين نظموا قصائد تحررت من القافية مع ارتباطها بالتفعيلة، كانت عبارة عن إرهاصات ليست، عفوية، والاّ لم تكتب وإنما كان إحساساً عميقاً بقيمة العمل الذي يقومون به، وإن كانت اغلب قصائدهم تميلُ إلى السطحية والتبسيط في الجرس واللفظِ والمعنى باستثناء «عرار» الذي وصلت قصيدته «متى» حداً من الكمال والنضج، أبعد وأعمق وأنضج من قصيدتي السياب، والملائكة، «الكوليرا»، و«هل كان حباً»

وننتقل إلى الاستاذ يوسف الصائغ في كتابه «الشعر الحر في العراق منذ عام ١٩٥٨»، والذي لم يكن الاّ امتداداً لأراء، نازك الملائكة فيما يتعلق بانبعاث حركة الشعر الحر حيث يقول في صفحة (٢٦) (إن الشيء الذي يصح تأكيده، هو أن رواد الشعر في العراق، كانوا مسبوقين بعددٍ من المحاولات في هذا المجال قد تكون قليلة، ولكن بعضها ليس بعيداً، زمنياً، فالنماذج التي قدمناها لـ «سليم حيدر» ولـ «فؤاد ابحشن»، و«نيقولا فياض»، تسبق بقليل المحاولات الأولى «للسياب» و«الملائكة»، فضلاً عن محاولات «نسيب عريضة» وخليل شيبوب، علي أحمد باكثير، لويس عوض، محمد فريد أبوحديد، وانتقل الى د. عيسى بلاّطة وكتابه «بدر شاكر السياب حياته وشعره». حيث يقول في صفحة (٤٧)، وقد انتشر هذا اللون الجديد من الشعر بسرعةٍ في بضع سنوات بين شعراء العراق الشباب، ومن ثم بين شعراء آخرين في العالم العربي.

وعرف باسم «الشعر الحر»، وزعمت نازك الملائكة، أنها هي اول من نشر قصيدة منه وذلك في قصيدتها «الكوليرا» التي كتبتها في ٢٧ تشرين اول ١٩٤٧.

ويتابع في نفس الصفحة بقوله، ولباكثير قصيدة من الشعر الحر بعنوان «نموذج من الشعر المرسل الحر، ولفؤاد ابحشن قصيدة عنوانها «انا لولاكِ» هي كذلك من الشعر الحر بمفهومهِ هذا.

ولكن في الصفحة التالية من الكتاب يضع الرأي القاطع في هذه القضية بقولهِ، وكل هذه محاولات سابقة لمحاولة بدر ونازك، غير انها لم تنجح في جذب الشعراء العرب، وتحمسهم للتجدد، مثل مانجحت محاولات بدر ونازك بعدها، فبدأت لهما حركة جديدة في الشعر العربي.

وفي مقالة أدبية عن نازك الملائكة في مجلة (الحوادث) اللبنانية للاستاذ جهاد فاضل، يتشهد فيها بآراء مجموعة من الباحثين والاساتذة حول الريادة والحداثة حيث يقول، يتمنى الدكتور هاشم ياغي من كلية الآداب بالجامعة الاردنية لو أن نازك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تركت التشدد عامة في رسم قواعد ماااطلقت عليه الشعر الحر لتتيح لهذا الشعر، ان يتخذ أشكالاً متعددة، قبل ان يهب أصحاب القواعد والقوانين إلى تقييده صارماً، خاصةً بعد ان اقنعت نازك نفسها، أنَّ رسم هذه القواعد والقوانين إلى تقييده تقييداً صارماً، خاصةً بعد ان اقنعت نازك نفسها، أنَّ رسم هذه القواعد لحركة الشعر الحر على يديها، إنما هو رسم صارم لاهوادة فيه، وبعد أن مضى على نشوء هذه الحركة في رأيها

خمس عشرة سنة، فهل من العدلِ أن نحددَ تحديداً قاطعاً او كالقاطع سماتَ وليد عمرهُ خمس عشرة سنة، يلبس ملابس حركة كبيرة من حركات النشاط الانساني؟

ويسترسل الكاتب والحديث للدكتور هاشم ياغي بأنه لايوافق نازك الملائكة ماتقولهُ حول ريادتها للشعر الحر، ويستشهد باقوالٍ لزوج نازك الدكتور عبدالهادي محبوبة، يفهم منها صراحةً انّ هناك أخرين سبقوا نازك، إلى نظم شعر حرقبل قصيدتها «الكوليرا» ميرى هاشم ياغي أن ظاهرة الشعر الحديث لم تنبثق إنبثاقاً وإنما أثمرتها عوامل التغيير في تركيب المجتمعات العربية الحديثة، ويذكر من الذين مهدوا لهذا التغيير في مشكل القصيدة. ورأو وجوب الاهتمام به، لبنانين اثنين: الاول سليمان البستاني مترجم الالياذة، والاب خليل أده في تعليق له على ماكتبه سليمان البستاني في مقدمة الالياذة.

والطريف في الموضوع فيما بعد فأقرت بوجود رواد سابقين: «لم أكن حين أقرررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل ١٩٤٧ سنة نظمي لقصيدة الكوليرا ثم فوجئت بعد ذلك بان هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ ١٩٣٢ وهو امر عرفته من كتابات الباحثين المعلقين لأنني لم اقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها، واذ اسماء غير قليلة ترد في المجال منها اسم علي باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمود حسن اسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وسواهم.

ويتحدث الدكتور محود شلبي في دراسة له بعنوان «التأصيل والحداثة في الشعر العربي»، فتقول: واستجاب غيرُ شاعر لدواعي هذه الحركة، منهم: محمد فريد أبو حديد وخليل شيبوب ومصطفى عبداللطيف السحرتي وعلي أحمد باكثير وغيرهم وكان ذلك في الثلث الأول من هذا القرن، وتبعت هذه المحاولات التي بدأها ابو شادي ومن استجاب لدعوته، محاولة أخرى ظهرت بشكل عفوي او مقصود لدى شاعر الاردن (عرار)؛ فنجد في ديوانه ثلاث قصائد من الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، هي: (أعن الهوى؟° و (متى) و (ياحلوة النظر) حيث كتبها عام ١٩٤٢م.

ولعلَّ البداية الحقيقية لحركة (الشعر الحر) الرسمية ـ كما يراها معظم النقاد ومؤرخي الأدب والشعر ـ قد ظهرت تباشيرها في الواقع التطبيقي، وانطلق مدَّها الحقيقي من العراق في عام ١٩٤٧ على يد الشاعرة نازك الملائكة ثم بدر شاكر السياب فعبد الوهاب البياتي .... إلخ.

بصمات الريادة الشعرية الحقيقية: ـ

وأجد العذر للاستاذين الفاضلين الصائغ وبلاطة حيث إنهما لم يعلما مسبقاً بوجود رائدٍ اسمه مصطفى وهبي التل، حيث أنَ ديوانه لم يكن موجوداً في مكتبات العراق والقلة النادرة من سمع باسمه.

أما الدكتور الشلبي فقد أشار في دراسته إلى محاولة عفوية او مقصودة لدى (عرار) لكتابة قصائده الثلاث على نمط الشعر الحر، وهي ليست عفوية بقدرماهي شعور بقيمة هذا العمل الجديد، وانطلاقاً من ثقافة عرار الواسعة ومحاولة للتجديد لالكتابة قصيدة متحررة من القافية فقط، والمؤسف حقاً ان الاستاذ الكريم في تدعيمه لريادة حركة الشعر الحر، قد ارتكز ايضاً على آراء نازك الملائكة، ومعتمداً على نظريات مؤرخي الادب والشعر، التي بشرت بظهور الحركة من العراق، والتي تعتبر قرآناً كريماً لايجوز بل لايحق لأي كان أن يعارضها او يناقشها او يضعها على بساطٍ من البحث والنقد، هذه الأراء عُرضة للنقد والنقض ايضاً، وكم من رأي او نظرية كانت مليئة بالاخطاء والاحكام الجائرة غير المنصفة.

وهكذا مع وجود مجلة «شعر» و «الأداب» اللبنانيتين، كانت الفرصة سانحة وعظيمة، للشعراء الشباب في منتصف الاربعينات ان ينشروا إنتاجهم، وذلك هو الفوز العظيم في إحتلال قمة الريادة، أما شاعرنا فقد قتلته «محليته» وعدم وجود الاّ جريدة واحدة في الاردن آنذاك، والاهم من ذلك أنهُ كان يعاني من الم الاغتراب والادمان الشديد على الخمرة، أي بمعنى ضاعت فرصة إثبات حقه كرائد.

لقد مات عرار عام ١٩٤٩ والحركة لمّا تزل غضة رقيقة وفي زيعان شبابها، وروادها في مقتبل العمر، وضاع حقهُ الادبي والشعري ولم يأتِ من ينصفه ميتاً كما لم ينصف حياً.

ولو امتدَّ به العمر لكان الان أحد الشعراء الذين يشار اليهم بالبنان فيما يتعلق بريادة هذه الحركة الجديدة، على االشعر العربي وعلى الأذن العربية التي تعودت اسلوب الشطرين المقفى.

ومن الانصاف أن نحترم دور هذا الرائد الذي طواه النسيان، والذي اغفله الكثير من الدارسين الذين اهتموا بهذا اللون الجديد من الشعر، وعلى رأسهم الدكتور إحسان عباس في كتابه «إتجاهات الشعر العربي المعاصر».

وماالدافع الرئيسي لتناولي لهذه القضية الحساسة، التي قد تثير آرائي فيها حنق وغيظ الكثرة، من الذين يملكون قناعةً قاطعةً، بأن لارواد أوائل غير السيّاب ونازك والبياتي، إلاّ إبراز دور مهم وكبير لرائد لم تمهله الاقدار، ليأخذ حجمه الطبيعي على خارطة الحداثة والابداع الشعري، هذا الشاعر الذي كان ينبوع الشعر دافقاً من قلبه، وكانت الاحداثُ تعصفُ بروحهِ القلقة المضطربة، وبجسمهِ النحيل الذي أسقمته نوازع الصراع وقساوة الحياة.

بناء لغة الشعر عند جون كوين

عبدالعزيز موافي

حين تستعصي التجربة على اللغة، فإن القصيدة قد تفترس شاعرها. ولكي يستطيع الشاعر ان يروض تجربته، فإن عليه ـ ان يسيطر على لغته، وان يكون على وعي بها.

واللغة الشاعرة يمكن ان توصف بانها بديهية، ومستغلقة في نفس الوقت.. بديهية حين نتعامل معها بالحدس وباستخدام المنطق العاصفي، ومستغلقق حين نحاول إدخالها حيز الوعي، تلك هي معادلة الشعر الصعبة، والمتمثلة من مخاطرة استدراج الحالة الشعرية إلى قفص المفهوم اللغوي. إن تلك المخاطرة أشبه بمحاولة تمرير جمل من ثقب إبرة. والجمل في حالتنا هذه هو اللغة الشعرية، اما ثقب الابرة فهو المنهج الاحصائي الذي تعول عليه الدراسات البنيوية للادب.

ومن منطلق تلك الدراسات، يحاول الناقد الفرنسي جون كوين في كتابه (بناء لغة الشعر) أخضاع لغة الشعر الكلاسيكي والرومانسي والرمزي للدراسة الاحصائية. ويختار نماذجه من الشعر الفرنسي بامتداد عصوره المختلفة، من خلال انتاج شعراء تسعة، بمعدل ثلاثة شعراء ممثلين لكل مرحلة، كالآتي:

أ ـ الكلاسبكية: كورنى ـ راسين ـ موليير

ب ـ الرومانسية: لامارتين ـ هيجو ـ فيني

جـ ـ الرمزية: رامبو ـ فيرلين ـ مالارميه

والمؤلف لايغطي مدارس وحركات شعرية شهيرة التنوع فحسب، لكنه ـ أيضاً ـ يغطي أجناساً) شديدة التنوع، من الشعر الغنائي والمأساوي والملحمي والهزلي.

إن جون كوين يرصد خصائص الشعر بطريقة اطرادية في كل عصر، بالقياس إلى سابقه. فماهو الخط البياني الذي تصعد فيه اللغة نحو الشاعرية؟

يقرر المؤلف أن الاصالة والتفرد ـ في الادب الحديث ـ تعد قيمة جمالية في حد ذاتها، على العكس من العصر الكلاسيكي حيث كان المستوى العام السائد هو الذي يضفي قيمة سالبة او موجبة لشعر كل منهما. على العكس من هيجو اورامبو ـ مثلاً ـ حيث كان شعر كل منهما يستمد قيمته بمقدار خروجه على المستوى العام للقيم الجمالية السائدة، من خلال انتاج قيم جمالية جديدة، بلا رصيد تاريخي.

إن كسر المعايير الثابتة للفن من اهم سمات التفرد، وليس من شك في ان تلك المعايير ترتفع إن كل فن ـ خلال تعاقب العصور ـ يشهد لوناً من الاستقطاب، من خلال الاقتراب من المتزايد نحو الشكل الخالص المميز له:

الشعر نحو الشاعرية.. والفن نحو التجريد.

على ان دراسة الوظيفة الابلاغية للخطاب الاتصالي، تضعنا في مواجهة عمليتين متوازيتين، تنتجان عنه:

الاولى: تذهب من الاشياء إلى الكلمات (وهي التقين)

الثانية: تذهب من الكلمات الى الاشياء (وهي فك التقين)

وبالتالي، فإن فهم النص الجيد يعني إدراكا واعياً لما يختفي خلف الكلمات، بالذهاب مباشرة من الكلمات إلى الاشياء، من خلال فك تقنين اللغة، تلك اللغة التي لايتجاوز دورها كونها مؤدياً مقنناً عن التجربة. وهنا، يصبح لزاماً علينا فصل المحتوى عن التعبير الخاص به، لتكون النتيجة الطبيعية لهذا الفصل، هي الكشف عن الاسلوب..

إن الكلمات لاتكون شاعرية إلا بالقوة.. لذلك على اللغة ان تنقل هذه الشاعرية من القوة الى الفعل. وحين نتمكن من إحالة الحقيقة الى شيء متكلم، إنما نضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة.

عند هذه النتيجة، يشير المؤلف إلى ان هناك نوعاً من الخلط في اعتقاد الكثيرين من دارسي الشعر، مؤداه:

ان تحليل القصيدة لايتم إلا على المستوى الفكري فقط، اما المستوى اللغوي فلا يعدوا ان يكون عرضياً!!

والمؤلف لم يبرز صراحة موقفه من تحليل القصيدة على المستوى اللغوي، وعما إذا كان ينحاز اليه كلية، أم ان الامر معه، إذا كان التوجه الى المستوى الفكري للقصيدة كلية، فإننا نتفق مع (سرنسن) في أن: «القول بأنه اللغة مادة الادب ينتج عنه ان تصبح اللغة لاعلاقة لها بالادب نفسه، خاصة شكله، الذي لايستقيم إلا بتحول اللغة عن وضعها كي تفرزا اسلوباً. فكان الادب يصبح ضرباً من اللغة تنفصل في انماطه التعبيرية والتركيبية. فالادب لغة اللغة، او شكل الشكل». فإذا كانت اللغة من الادب ـ خاصة الشعر ـ هي شكل الشكل، فإن علينا ان نبحث عن مضمون هذا الشكل على المستوى الفكري، ومن مرحلة تالية لتحليل القصيدة على المستوى اللغوي.

ونحن وإن كنا نشارك المؤلف ـ جزئياً ـ في الاعتراض على هذا الخلط، فإننا نعترض بشكل أوضح على منهج المؤلف نفسه، في إخضاع القيم الجمالية لبرودة الاحصاء وصرامتها.

فالشعر لايصنع من الارقام، لكن من الكلمات. وإذا كان المؤلف يتبنى مبدأ دراسة الشعر من خلال مقارنته بنفسه، فإن دراسة اللغة الشاعرة طبقاً لهذا المبدأ يجب ان تتبع من خلال منهج لغوي، لامن خلال الاحصاء.

وحين يتعرض الكتاب لدراسة الاستعارة الشعرية، فإنه يفرق بين نوعين من الصور: صور الابتداع، وصور الاستعمال. إن الوسيلة الاساسية لانتاج الصورة الشعرية هي الاستعارة، والاستعارة هي شكل مسبق (أوقالب، يخضع لقواعد ثابتة، وعلى الشاعر ان يستخلها وفق هذه القواعد، والتي لاتختلف من شاعر لآخر، فالوسائل (أي الاستعارات) تكون قد قدمت سلفاً، وما على الشاعر إلا استخدامها. وهوحين يقدم استعارة مبتكرة، إنما يبتدع الوحدات الدلالية الداخلية، لاالعلاقة فيما بينها (يقصد المؤلف العلاقة بين المشبه به ووجه الشبه). وبالتالي، فإن الشاعر عادة لاينحت أشكالاً جديدة للوسائل الشعرية، لكنه يستثمر الرصيد الموجود بالفعل.

والصورة ليست زخرفاً لامعنى له، لكنها - وحدها - هي التي تحرر الشعر من اسر النثر. فما هو الفارق بينهما؟. يقرر جون كوين ان كل شعر - يخضع للايقاع - يتبع نظاماً دائرياً، اما النثر لنظام امتدادي مفتوح، كما ان الشعر ليس موافقة لقواعد التركيب اللغوي، لكنه خروج عليها، وتجاوز لها بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى مجاوزة مطردة، ومتعمدة. ومن الممكن - طبقاً لهذا التصور - أن نعرف الشعر من وجهة النظر البنيوية بأنه «المضاد لتركيب العبارة».

من ناحية اخرى، فإن الخطاب النثري يجد القارىء بمجموعة من المعلومات اللازمة له وكاتب هذا الخطاب - طبقاً لمبدأ الاقتصاد الادائي - يلغي المعلومات التي يعلم ان قارئه من الممكن ان يستخلصها من (الموقف). والقصيدة تفعل نفس الشيء، مع فارق أساس، هو ان الموقف لاوجود له اصلاً. ومن هنا ندرك ان الكلمات التي كتبت لكي تحدد، تصبح عاجزة عن ملء وظيفتها. فهي تعين دون ان تعني، لتصبح في النهاية مجرد علاقات تؤدي وظائفها من خلال الموقف، باعتبارها فهارس له.

وعن المحتوى الشعري يقرر جون كوين انه ليس (مماً يفوق التعبير)، بدليل انه الشعر قد عبر عنه، لكنه يفوق قدرات النثر، بل ويستعصي عليها، لأنه يتجاوز العالم التصويري الذي تحدد فيه اللغة المعنى.

ولايصبح الشعر في هذه الحالة مجرد (لغة جميلة)، لكنه يرقى الى مرتبة (الضرورة) التي تلزم الشاعر ان يخلقها، ليقول مالم يكن من الممكن ان يقوله بطريقة أخرى. أي انه ليس هناك شعر - كما يقرر أراجون - مالم يكن هناك تأمل في اللغة. ففي كل خطوة يخطوها الشاعر، لابد ان يكون هناك إعادة خلق للغة، من خلال تحطيم اطرها الثابتة، والمتعارف عليها، وكذا تحطيم كل من قواعد النحووقوانين المقال.

وفي الشعر، قد لايكون هناك رابط (منطقي) بين العبارات، فيصبح النغم وحده منوطاً. كما يتصور جاكوبسون - بان يحيل الكلمات الحرة إلى مجموع. إن تعبير (الكلمات/الحرة) ينطبق تماماً على معظم صيغ الشعر المعاصر، حيث تبدو الكلمات وكأنها فقدت مؤشر ترابطها التركيبي.

إن غياب العقل - على نحو خاص - عن الكلمات يرفع الغطاء عن قبة المبنى اللغوي، حيث تتوالى الكلمات - دون ان نعرف العلاقة فيما بينها - ليصبح مجرد تجاوز كلمتين مؤشراً يعطى إيحاءاً بوجود ارتباط تركيبي فيما بينهما.

والشعر شأن النثر مقال يؤديه مؤلفه إلى متلقيه كي يتواصل معه، لأنه ليس هناك خطاب لايؤدى وظيفة الاتصال. ولكي تكتمل القصيدة، لابد ان تفهم ممن وجهت اليهم. إلا ان هؤلاء يجب ان يدركوا أن الاضفاء الشعري عملة ذات وجهين: تبادلي وتزامني.. تجاوز وتخفيض للمجاوزة.. هدم وإعادة بناء. ولكي تؤدي القصيدة وظيفتها (الاتصالية) من وجهة النظر الشعرية، ينبغي (للمعنى) ان يفقد.. من وعي المتلقي، وان يعثر عليه في آنٍ واحد.

ونحن قد نتمكن من ترجمة قصيدة إلى لغة النثر، لكننا إذا أردنا قراءتها مرة اخرى - كقصيدة - يجب علينا ان ننسى تلك الترجمة، فالنصّان لايمكن ان يتزامنا من الوعي. وهناك مشقة في رؤية أحدهما - النثر. وقد غمر الآخر، واغرقه. إن الشعر جوهر ملكي.. إما أن يسود وحده، أو يعتزل.

ومن البديهي ان النثر يخضع لمنطق (العرف اللغوي). ونحن نستطيع ان نجزم بأن كل عرف معقول. فإذا كان الشعر هو المضاد لتركيب العبارة، فهل يعني هذا ان العبارة الشعرية هي عبارة (لامعقولية)؟.

وللاجابة على هذا التساؤل نفرق بين كل من العبارة الشعرية، والعبارة اللامعقولية. فعلى الرغم من ان كلتيهما تقدم نفس اللون من (عدم الملاءمة اللغوية)، إلا ان عدم الملاءمة من العبارة الشعرية قابل للمجاوزة، على العكس من العبارة الثانية. إن التشابه بينهما - من وجهة النظر البنائية - لايتحقق إلا من خلال التقابل السلبي، باعتبار انهما تنتهكان معاً قانون العرف اللغوي. فهما تتفقان في موقف المجاوزة، لكنهما تختلفان في تخفيض تلك المجاوزة.

ويقرر كوين في موضع آخر - معارضاً بو - ان الشعر ليس مشمولاً بروح النفي. فهو لايهدم الا لكي يبني: وفي النهاية تظل العمليتان (الهرم - البناء) نتاجاً جديداً، ومحدداً.

إن لامنطقية القصيدة شيء أساس، لكنها ليست مجانية. فلابد ان تولد نظاماً آخر، ومنطقاً

آخر، ومن خلال الصورة الشعرية، يتم ضياع المعنى والعثور عليه في آنٍ واحد. لكن المعنىٰ لايخرج من تلك العملية بكامل قواه المنطقية، بل يتعرض لتحورات تحيله إلى نسق دلالي جديد. ومن هذا المنطلق، تصبح الصورة الشعرية صراعاً بين الوظيفة والمعنىٰ.

فالجملة الشعرية تعطى جزئياتها وظيفة ليست معانيها مؤهلة لأدائها، لأن الايحاء المتولد عن الصورة يحتل المكان الذي خلا بهروب (الاشارات اللغوية). وهنا يصبح توافق الجزئيات - من لغة الشعر - رهناً بالمستوى الايحائي فقط، في اغلب الاحوال.

وهناك لون من (المنطق العاطفي) يتجه نحو العبارة الشعرية، ويجبر اللغة على ان تغير من قانونها، فالدال يرسلنا إلى مدلول آخر. وعلى الرغم من ان المدلولين يمكن ردهما إلى مرجع واحد، مما يؤكد تلاقي القانونين، إلا ان قواعد التطابق لم تعد بمثل ماكانت عليه. وينتج عن ذلك مظهران للتعبير، كما يتصور ڤاليري: إما نقل حقيقة، او توليد عاطفة، والشعر مزيج مركب بنسبة ما من هاتين الوظيفتين. وكلما اتسعت مساحة (المنطق العاطفي) اقترب الشعر من الاستصفاء.

إن قانون اللغة العادية يعتمد اساساً على التجربة الخارجية، لكن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الباطنة. وهذا القانون الاستثنائي يلخص مثلث (التقابل - التعارض - الكيف) كما تعكسه حساسيتنا.

إن دراسة العلاقة بين اللون والكلمة - من خلال تداعي الحواس - تأكيد لهذا القانون. فعند التعامل مع عبارة (السماء الرمادية حزينة)، نجد ان قانون اللغة العادية لايشي بعلاقة ما، بين اللون الرمادي والحزن. لكن القانون الباطني والذي يتعامل مع الاشياء والحقائق من خلال (المنطق العاطفي) يستشف تلك العلاقة، لأن انطباعنا الكيفي الباطني (عن (الحزن) هو انطباع (رمادي).

والنتيجة التي تخرج بها من المثال السابق، أن الجملة الشعرية قد تكون من الناحية الموضوعية خطأ، او على أحسن الفروض ليست بذات اهمية، لكن تلك الجملة تعد حقيقية من وجهة النظر الذاتية. وبالتالي، فإن القصيدة إذا كانت غير مفهومة بالنسبة للبعض، فليس هذا خطأ القصيدة، بنفس القدر الذي يصبح به نص علمي - رغم الصدق التجريبي - مستغلق علىٰ البعض، الذي لايمتلك إمكانية فنه. وعلينا ان ندرك ان هناك (ذكاء شعري)، يتمثل في القدرة على تلقي الاجابة العاطفية لمشاهد العالم. إن هذا الذكاء هو مايمكن ان نسميه بالحساسية تجاه القصيدة.

ورغم اتفاقنا مع هذا الرأي، إلا أن جون كوين اغفل دور الشاعر في تنمية حساسيته هو الآخر، واكتفى بمطالبة المتلقي بذلك. فإذا كان المتلقي يتعامل مع القصيدة من خلال تلك الحساسية، فإن الشاعر مطالب بقدر أكبر بأن ينمي حساسيته، وان يطورها دائماً. لأن الشعر قد يموت إذا توقف عن الصدور عن تلك الحساسية الجديدة، والتي يصفها مالارميه بانها: الرسم، لا للاشياء، لكن لما تنتجه هذه الاشياء

ويستطرد المؤلف، ان الشاعر لايجب ان يترك نفسه لكي تجرفه الكلمات، حتى يقع تحت طائلة التداعي اللغوي، بل يجب ان يتحدث عن حقيقة ما، ليست خالية من (المعنىٰ)، الا من وجهة نظر القانون الموضوعي. وهي لابد ان تظل كذلك حتى يتحرر الذهن من هذا القانون، ليحل محله القانون العاطفي.

وإذا كان المنطق العاطفي وليداً للصورة الشعرية، فان الصورة - كما ذكرنا من قبل - وليدة للاستعارة. فما هو الأثر الذي تحدثه الاستعارة في اللغة؟.

يقرر جون كوين ان الاستعارة الشعرية لاتحدث تغيراً في المعنى، لكنها اساساً تغير من طبيعة هذا المعنىٰ. فهي التي تتكفل بنقلة من الطبيعة الذهنية الناتجة عن التجربة الخارجية، إلى الطبيعة الباطنة الناتجة عن التجربة الذاتية

ويجب ان ندرك ان كل استعارة لايشترط ان تكون شعرية، لان الاستعارة الشعرية عبور من اللغة الاشارية الى اللغة الايحائية. وفي هذا الصدد، قد نحتاج إلى مثال يشير الى الاستعارة غير الشعرية. ويطرح المؤلف تعبير (الالكترون كالكوكب). لتوضيح هذه الاستعارة. ومن هذا التعبير نشبه الالكترون بانه كوكبي، لأنه يدور في مدارنا حول نواة الذرة. كما تدور الكواكب في مداراتها حول الشمس. ونحن لانستطيع ان نصف هذه الاستعارة بانها شعرية لانها تخضع للقانون الموضوعي للعرف اللغوي. في نفس الوقت الذي لانستطيع ان نتقي التعبير السابق خارج اسوار البلاغة كلية، إلا انه يمكن تخفيض المجاوزة البلاغية به من الاستعارة إلى التشبيه، ليصبح معادلاً لتعبير (الالكترون كالكوكب). ففي الاستعمال العلمي للغة تنتمي العلاقات الاشارية إلى النمط الذي نسميه (منطقياً).

أما في الاستعمال العاطفي فإن الامر على العكس تماماً، حيث لاتصبح العلاقات المنطقية ضرورية، وبالتالي غير ملزمة.

إن القانون اللغوي الذي يحكم عالمنا هو قانون إشاري، ولهذا فإن الشاعر يحرص على ان ينتهكه، إذا أراد أن يكشف عن الوجه المثير للعالم؛ ذلك الوجه الذي يثيره فينا هذا الشكل المحدد من المتعة الجمالية، والذي اسماه فاليري (الافتتان).

- صدر كتاب (بناء لغة الشعر) لجون كوين ترجمة: احمد درويش عن مكتبة الزهراء - مصر - الطبعة الأولى ١٩٨٥.

معارض تموز

حداثة المفاهيم ام حداثة الاساليب؟

فاروق يوسف



اسماعيل فتاح

معارض تموز هذه السنة كانت متميزة سواء بالنوع ام بحجم المشاركة. كان هذا التميز انعكاساً لتطور في نظرة المؤسسة الى معارض المناسبات، ونعني بها تلك المعارض التي يتم افتتاحها او تتم اقامتها ضمن المشاركة في احتفال وطني كبير او على هامش هذا الاحتفال حسب اهميتها وقيمة ماتطرحه بصدد المناسبة المعنية.

لقد جرى التقليد على ان يتم التركيز في المناسبات السياسية على تلك الاعمال التي تطرح مضامين سياسية مباشرة، ولان هذا الاسلوب في المعالجة كان ومايزال يقع ضمن اهتمامات عدد محدود من الفنانين - فقد احتكرت هذه العلة من الفنانين المشاركة ليس لان افرادها اكثر تمثيلاً لما يجري في المشهد التشكيلي من احداث وتطورات، بل لانهم كانوا الاكثر قرباً من المفهوم السائد لمعارض المناسبات.

هذه السنة كانت الامور مختلفة اشد الاختلاف فالمبدأ الاساس الذي اعتمد كان يقوم على اساس افتراض مفاده ان هذه المعارض هو فرصة لجميع الفنانين لان يكون لهم مشاركة في الاحتفال، اي ان يكون مبدأ المشاركة هو الاساس. وثانياً ان تكون هذه المعارض تجسيداً متفاعلاً وحيوياً لكل ما شهده الفن التشكيلي في العراق من تغيرات على صعيد الرؤى والاساليب والافكار والتقنيات.

ولايعني كل هذا انحساراً لما يمكن ان نطلق عليه «الفن السياسي»، بل يعني وبشكل دقيق تهذيباً للموقف من هذا الاسلوب في المعالجة. الامر الذي ادى الى انفتاح شديد على صعيد النوع الفني حيث اصبح ممكناً بالنسبة للمشاهد ان يشكل فكرة بسيطة وسريعة عن مختلف الاساليب الفنية التي تتعايش حيناً وتتصارع حيناً اخر على الساحة التشكيلية.

الاعمال المشاركة - رسم، نحت، خزف - لم تستوعبها قاعة عرض واحدة، بل انها من شدة تباينها النوعي لايمكن ان تعرض في قاعة واحدة والا اصبح الامر اشبه بغرفة موسيقية يعزف كل فرد من افرادها على هواه. لقد توزعت الاعمال الفنية على اربع قاعات وكالاتي:

١ - معرض شامل للفن العراقي المعاصر في قاعة جواد سليم/ المتحف الوطني للفن الحديث.

٢ - معرض للفن العراقي المعاصر في قاعة الرواق.

٣ - معرض كرافيك العالم الثالث في قاعة بغداد.

٤ - معرض مشترك للرسامين وسام مرقص ووائل المرعب في قاعة الرشيد.

واذا ما كان كل عمل فني يعبر عن مستوى صاحبه، فان هذه المعارض وبشكل اجمالي تقدم صورة واضحة الى حد ما عن مستوى الفن العراقي في الوقت الراهن.

فالمشاركة لم تقتصر على افراد جيل فني دون سواه، وهي ايضاً لم تقتصر على نوع فني معين، وقبل كل هذا فانها كانت مجالاً مفتوحاً امام مختلف الاساليب والرؤى والتقنيات. وكان هذا مصدر اكثر من مفاجأة.

فالتمثال الذي عرضه اسماعيل فتاح كان مفاجأة، في حد ذاته. فهذا النحات الذي عرف بنشاطه المتميز في الرسم والنحت خلال العقد الستيني لم يشترك منذ زمن طويل في اي معرض جماعي، جاءت مشاركته هذه المرة عبر تمثال ملون صنع من الجبس. كان الفنان ذكياً في استعماله للون للتعبير عن الانفعالات المختلفة وعن تصعيد التوتر، حيث كانت الالوان المتداخله تسيل وبشكل تلقائي دون ادنى تحكم شعوري.

نهى الراضي، الخزافة التي عرفت باستعمالها للمرايا داخل العمل الخزفي وبشفافية الوانها، الأمر الذي يجعلها اكثر النساء قرباً الى الفن الانثوي، بمعنى انعكاس روح الانثى عبر العمل



نهى الراضي



محمد مهرالدين

الفني، عرضت ثلاثة اعمال جدارية، اعتبرها انتقالة كبيرة ليس على المستوى الشخصي - بل على المستوى العام لفن الخزف. فهذه الاعمال هي النقطة التي يقطع فيها الخزف صلته بمفهومه الاستلهالي. أتكون هذه الاعمال محاولة لقطع الجذور؟ الامر المؤكد ان نهى الراضي عرضت اعمالاً خزفية اكدت من خلالها صلة الخزف بالفن. عبر قدرته على ان يكون انعكاساً للانفعال باليومي والراهن، حيث كانت الاعمال قد ركزت على السيرة الذاتية من خلال عرضها لثلاثة مشاهد من حياة الفنانة.

محمد مهر الدين، الرسام الستيني، الذي انشغل طويلا بالزمن عبر منظور سياسي، قدم عملا واحداً، ينتمي بشكل واضح وجلي الى تجربته التي عرض جزءاً من نتائجها في معرضه الاخير ١٩٨٥، غير انه في هذا العمل يؤكد مجدداً على اهتمامه بمسألة صناعة اللوحة والمهارة في اختزال التعبير عبر دلالاته الواقعية التي لاتنتمي الى زمن محدد، بقدر ما تنتمي الى حالة واحدة تمتلك الكثافة الى تؤهلها لاختراق الزمن.

اما بشأن معرض «كرافيك العالم الثالث» فان هذا المعرض الذي سبق ان اقامه المركز الثقافي العراقي في لندن ودعا اليه اهم فناني الكرافيك في العالم الثالث، فان اعادة عرضه هذه المرة انما تشكل التفاتة ذكية باتجاه تطوير معارف الجمهور وصلتهم بما يحدث من تطورات على صعيد تقني وفكري في مجال الكرافيك.

ولقد جعلنا هذا المعرض، نشعر ان قاعة بغداد وهي احدث قاعات العرض الفني في العاصمة تسعى باتجاه المحافظة على المستوى النوعي الرفيع للعرض فيها - حيث سبق هذا المعرض معرض مهم هو معرض (الحرب والسلام) للفنان شاكر حسن ال سعيد، والذي ستنشر للوحاته في وقت قريب في كتاب خاص يؤرخ لصلة الفنان التأملية بالحرب.

معارض لاتخلو من هنات. مثل حال جميع المعارض الجماعية واهم هذه الهنات، غياب الدليل، حيث خلت هذه المعارض من اي نوع من المطبوعات، الامر الذي يجعل هذه المعارض بعيدة عن امكانية ارشفتها او العودة اليها. ومع ذلك فانها تشكل خطوة مهمة باتجاه تكريس تقاليد فنية جديدة تعتمد النوع والتعدد والتعامل الصادق والنقي، من موقع المسؤولية التأريخية، مع مختلف التيارات الفنية، حتى تلك التي تلتزم جانباً متطرفاً في صلتها مع العصر.

المؤلفات الموسيقية في العراق
خلال موسم ١٩٨٥ ـ ١٩٨٦

اسعد محمد علي

ثلاثة مؤلفات «اوركسترالية» ظهرت خلال الموسم الفني المنصرم هي على التوالي: الفجر لبياتريس اوهانسيان، الميلاد لعبدالرزاق العزاوي، البيارق لاكنس بشير. وكانت الفرقة السمفونية الوطنية قد عزفت المؤلفات المذكورة خلال حفلاتها، لكن مقطوعة البيارق حظيت بأهتمام اكثر فسجلت على شريط في المانيا وقد طرح الشريط في المكتبات الموسيقية للتداول فكان في ذلك خطوة جديدة في طريق النشر الموسيقي مازال يتطلب المزيد من الاهتمام والرعاية كي يتوازي النشر الموسيقي مع مستوى النشر الادبي رغم صعوبة بلوغ ذلك في الوقت الحاضر لعدم توفر مستلزمات ومتطلبات التسجيل التي من شأنها خلق حركة نشر في فنون الموسيقى.

ان المؤلفات الثلاثة المذكورة التي سمعها الجمهور اكثر من مرة خلال الموسم اشتركت بقضية «تقنية» معروفة في مجال التأليف الموسيقي في العراق، هي استخدام الالحان الشعبية اوعناصر الموسيقى المحلية (بما فيها الاغاني) في صيغ اوركسترالية فنية مبنية في الاساس على رؤى المؤلفين انفسهم. والقضية التقنية المقصودة هي جزء من اسلوبية فنية كانت قد شاعت في اوربا خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر خاصة على يد المؤلفين الجيك والروس اضافة الى بتهوفن الذي ربما كان اول مؤلف يعمد الى الافادة من الموسيقى الشعبية في اعماله المعروفة.

ولأن المؤلفين المذكورين يقتربون كثيراً من بعضهم في طريقة استخدام اللحنية الشعبية في التأليف الفني، فأن توضيح ابعاد تلك الطريقة يعد ضرورة من ضرورات اعادة اداء المؤلفات نفسها ووصفها في متناول القاريء عبر تحليل يعتمد اللغة بعد ان كان المتلقي قد سمعها حين عزفت من قبل الفرقة السمفونية الوطنية التي اعتادت على اداء المؤلفات العراقية خلال مواسمها الفنية المعروفة بالجد والنشاط ورعاية كل محاولة تأليفية جدية يقدمها الفنانون.

١ ـ افتتاحية الميلاد:

هي الجزء الاول «الافتتاحي» من باليه بالعنوان نفسه كان عبدالرزاق العزاوي قد قدمه عام ١٩٨٥ فعزفتها الفرقة السمفونية الوطنية بالاشتراك مع كادر مدرسة الموسيقى والباليه الفني وكادر الفرقة العراقية للموسيقى. والباليه كانت قد قدمت اول مرة بمناسبة الاحتفال، بعيد ميلاد السيد الرئيس صدام حسين. والافتتاحية تعتمد في الاساس على صيغة (الصوناتا) المعروفة في تأليف هذه الاعمال غير ان المؤلف استطاع ان يضفي شيئاً من رؤية فنية خاصة باستخدامه عناصر لحنية محلية (مسموعة) في مقام اللامي كان لها وقع مؤثر في اجتذاب انتباه السامع الذي لان من سحبه، كمهمة، الى اللحن الشعبي المألوف لديه ومن ثم مزج اللحن بأبعاد الصيغة الفنية التي يختارها المؤلف لتكون (وعاء) يحوي عناصر اللحن الشعبي وابعاد الصيغة الفنية معاً عبر توليف تقني لا بد ان يفضي، كنتيجة، الى مايعرف بالفن الوطني الحديث.. ومثل هذا الفن يعتمد التقنية واللحنية المحلية معا، فهل استطاع المؤلف العراقي ان يرقى بالقضية التأليفية الى مستوى الفن الوطني؟ سؤال يطرح طالما ان المؤلفات الثلاثة كانت قد اعتمدت نفس طريقة التأليف المذكورة دون تمايزات ودون اي تفوق من قبل هذا المؤلف او ذاك، فالمستويات متقاربة ان لم تكن واحدة، والصيغ الفنية جاءت كخلاصة لتلك المستويات، فهل استطاع المؤلف العراقي ان يبلغ افاق القضية الممثلة بخلق موسيقى فنية وطنية حديثة؟ وسوف نوضح الاجابة بأيجاز في نهاية هذا العرض.

٢ ـ مقطوعة الفجر:

هذه المقطوعة التي الفتها بياتريس اوهانسيان تتوزع صيغتها الفنية مابين شكل التنويعات والمتواليات، وهي المقطوعة الوحيدة التي تتسم بشيء من روح الارتجال او التتابع المعروف في اسلوبية الموسيقى العربية بشكل عام. والمقطوعة لم تخل من عناصر لحنية عربية شعبية وكنسية، غير انها بنيت، في شكلها العام على تتابعات لحنية وضعتها المؤلفة نفسها معبرة بها عن فكرة الجندي العراقي البطل خلال معاركه منذ بداية المعركة وعبر برنامج اتاح التنويع في التركيب والايقاع بالنسبة الى مهمة التوليف ما بين الفكرة والمقاطع الفنية التي عبر سلسلة من التتابع.



ـ اغنس بشير



ـ بياتريس اوهانسيان

٣ ـ البيارق :

هي قصيدة سمفونية بثماني حركات عبرت من خلالها اكنس بشير عن مسيرة حياة الرئيس القائدصدام حسين : منذ ولادته حتى ثورة تموز ١٩٦٨ .

هذه القصيدة السمفونية هي الاخرى بنيت على برنامج مستقى من فكرة الميلاد والنشوء . وعبر ابعاد فنية استوفت متطلبات التأليف في الاسلوب الرومانتيكي شأنها شأن المقطوعتين الاخريين . . والمؤلفة استخدمت، كما فعل مؤلف المقطوعتين السابقتين، عناصر لحنية من الموسيقى الشعبية العراقية خاصة «الجوبي» عبر ايقاعه المعروف ونغمته المبنية على مقام البيات غير ان المؤلفة عملت على تحويل «البيات» الى «لامي» من اجل تحقيق التوليف بين اللحن والصياغة الهارمونية التي تتعارض فنونها، كما هو معروف، في التأليف الفني، مع صوت «الربع» الشائع في الحاننا العربية الشعبية . هذا يعني ان المؤلفة عمدت الى اجراء تغيير في البعد الصوتي (وليس اللحن) الذي يعتمده مقام البيات في نغمته المعروفة، وهو اجراء لا يتواءم ومهمة المؤلف الموسيقي الذي يفترض فيه ان يكون مدركاً لابعاد الصيغة اللحنية المحلية قبل ان يقدم على استخدام تلك الصيغة عبر بناء اوركسترالي او سمفوني . فأذا كان البناء السمفوني او الاوركسترالي ذا دلالات واضحة في الايحاء بالقدرة المعرفية لدى المؤلف فأن اختيارات العناصر اللحنية المحلية من اجل توليفها مع ذلك البناء تعد احد ابرز العوامل الادائية المؤثرة في طبيعة البناء الفني «العمل» ككل، وكقضية متقدمة في سياق الابداع الموسيقي في قطرنا وفي الاقطار العربية الاخرى. وما نذكره هنا عن البيارق ينسحب على المقطوعتين الاخريين عبر طبيعة تعاملهما مع اللحن الشعبي العراقي او العنصر الموسيقي المحلي، ذلك التعامل النابع من فكر المؤلف المستوعب بعض تفاصيل التأليف دون استيعاب طبيعة اللحنية الموسيقية العربية ومدى حضورها حضورها الفني عبر خضم التأليف الفني المعتمد، اساساً، على ابعاد وعناصر الصوت المعدل الذي نجده في مقامات والحان محلية «محدودة» هي التي يمكن استخدامها في التوليفات الاوركسترالية التي يعمد مؤلفونا الى تحقيقها، اما اللحنية العربية والعراقية الصميمة فهي تعتمد الصوت الربع وعلاقات صوتية اخرى لا يمكن اخضاعها بشكل الي «جاهز» الى نمطية الهارمونية والتوزيع الالي المعروفين في التأليف الموسيقي .

لهذا نطالب المؤلفين التفكير جدياً بطرق اداء وتأليف «جديدة» نابعة من طبيعة اللون المحلي، في حالة استخدامه في المؤلفات، وليس من النمطية الجاهزة المعدة سلفا في سياق التأليف المعروف .

نـــابوكـــوف
المخيلة مقياس العمل الادبي

خزعل الماجدي

«ثمة خلفية ثقافية وادبية وتدريسية خصبة لنابوكوف فهو مترجم وروائي وشاعر وكاتب ومسرحي وناقد وعالم حشرات ومدرس لغات ثلاث وصنفه ملحق التايمز الادبي بانه روائي مهم ونابغة وناقد مرهف الحساسية ومثقف مثابر ومدهش وغريب الاطوار ومجدد، ووصفته الانسكلوبيديا البريطانية بانه كاتب وناقد موهوب وواسع المعرفة، ووصفته موسوعة بنغوين للأدب بأنه من افضل روائيي هذا العصر.»

من خلال هذه الصورة استطاع الاستاذ ناجي الحديثي ان يقدم صورة اكبر مليئة بالتفاصيل لعالم نابوكوف في أمسية من اماسي اتحاد الادباء والكتاب قدمت مؤخراً.

وبالرغم من التفاصيل الدقيقة الببلوغرافية التي استهل بها المحاضر حديثه، الا انه استطاع بعد ذلك ان يتنقل هنا وهناك وأن يغور ويسبر عوالم نابوكوف وخصوصاً محاضراته.

فما هي هذه المحاضرات؟

انها مائة محاضرة عن الادب الروسي تقع في حوالي ألفي صفحة ومائة محاضرة اخرى عن كبار الروائيين من جين اوستن الى جيمس جويس واشتملت المائة الاولى عن الادب الروسي الاعمال التالية (أنا كارنينا، موت ايفان اليج.. لتولستوي ونفوس ميته والمعطف.. لغوغول وآباء وبنون لتورجنيف والجريمة والعقاب ومذكرات من حجر فأر والابله والمسكونون ـ لدستويفسكي والسيدة ذات الكلب الصغير وفي الخندق والنورس ـ لتشيكوف وعلى الاطواف لغوركي)

اما المائة محاضرة الثانية فقد تناولت كبار الروائيين الاوربيين: روايات ما نسفيلد بارك لجين اوستن وبيت بليك لتشارلز ديكنز وقضية دكتور جيكل ومستر هايد الغريبة لروبرت لويس ستيفنسن وطريق سوان لمارسيل بروست والتحول لكافكا ويولسيس لجيمس جويس.

لقد اسدى نابوكوف خدمة كبيرة للادب الروسي باعداد هذه المحاضرات التي ادخلت الروائع الروسية الى قلوب وعقول القراء الاميركان فقد حرص نابوكوف في هذه المحاضرات على تقديم تعريف واف بالمؤلف وباعماله قبل الغوص في اعماق الكاتب ويؤكد نابوكوف في هذه المحاضرات على أهمية وضرورة اشراك التلاميذ والقراء في فهمه العميق للعمل الادبي ونشوته الغامره لفك اسراره واجلاء ما يكتنف عالمه من غموض وكان يصر على رفع استجابة التلاميذ الى مستوى تذوقه للعمل الادبي، وان أسمى خدمة قدمها نابوكوف لتلامذته لاتكمن في تأكيده على مجرد المعاناة المشتركة فهو ككاتب مبدع قادر على ان يتعامل مع المؤلفين الذين يتناول اعمالهم من موقع متكافيء

ان الخلفية العلمية لنابوكوف جعلته يتقصى الاعمال الادبية بشكل دقيق للغاية وجعلته كذلك يخضع النص الادبي الى نوع من التفكيك الدقيق الذي يتضمن معرفة وحواراً مع مادة هذا النص.

ويمكن من هذه الزاوية اعتبار نابوكوف ناقداً او منظر ادب فقد تضمنت معالجاته بحوثاً حول القاريء الجيد وتحديداً لطبيعة ميول الفنان ونزعاته فهو يرى ان على الفنان الجيد امتلاك ميول فنية وعلمية. لأن برودة العلم تلطف الحرارة الغريزية.

وهو بحكم معرفته بفن الكتابة الادبية وخبرته الطويلة بها واجادته لها كان نابوكوف قادراً على ايصال القوانين التي تتحكم بآلية العمل الفني واسراره وخفاياه الى تلاميذه وقرائه وعلى نحو لايتمكن من ادائه الا كاتب واديب كبير.

ان عناية نابوكوف بالتفاصيل أمر في غاية الأهمية فهو يزدري العموميات حيث يقول في بداية محاضرته ـ القراء الجيدون والكتاب الجيدون ـ «خطتي هي ان اتناول بشكل ودود وبتفصيل ودود ومطول بصع روائع اوربية» لقد كان يحنو على التفاصيل ويلاطفها.

ومعالجته لمجموعة من الروايات شاهد على ذلك ففي محاضرته عن «طريق سوان» يقدم نابوكوف وصفاً تفصيلياً دقيقاً للقبعة وللكعكة وللبدلة وغيرها وفي محاضرته عن يولسيس يقتفي نابوكوف حركة المنشور في النهر ويقدم تفاصيل دقيقة عن الحصان الفائز في سياق الخيل وعن حركة الشخصيات.

واذا كان المحاضر الاستاذ ناجي الحديثي قد استحضر اغلب انطباعات ابناء جيله وتلامذة نابوكوف واذا كان قد اقتطف بعض آراء ومعالجات نابوكوف فانه لم يضع نابوكوف موضع نقد او أنه لم يبتعد قليلا عن اندماجه بعالم نابوكوف ولذلك امتلأت محاضرته بحماسات نقدية سريعة كان يمكن لو أننا توقفنا عند بعضها بالمعالجة النقدية (سلباً او ايجاباً) ان نخرج بنتائج افضل.

ان استغراق المحاضرة بما يشبه السيرة فوت علينا تأمل نابوكوف من الخارج. وان الاستحضار المتصل للانطباعات التي تخص اعمال نابوكوف كان مدعاة لأهمال امكانية رؤيته عن بعد وتفحص خارطته. ولكن هذا لم يضعف من المادة التفصيلية والمعلوماتية التي لانعرفها عن نابوكوف.

ان الملفت للنظر هو هذا الاهتمام النقدي الروائي لنابوكوف فالمحاضرات هي بمثابة ملف نقدي لروايات اوربا الكبرى في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وفيها التماعات نقدية عالية. كذلك فان انعطاف نابوكوف على معالجة الاسلوب وجوهر العمل الروائي والبنية والمخيلة امور تضع نابوكوف في مقدمة السلم النقدي الروائي والذي يتخرج فيه الحسي بالعقلي بشكل جيد بحكم تنوع موهبة نابوكوف.

«فعندما يدعو نابوكوف طلبته على الدوام الى تجنب الاخطار العمومية المسبقة ومحاولة اكتشاف عالم الرواية بانفسهم لكشف غموضه ومفاتيح حركته ونظامه انما يعكس موقفه الرافض للقوالب النقدية الجاهزة والمسبقة ويؤكد حضورة كناقد له آراؤه ومواقفه الخاصة فهو يرفض نظرة النقاد الى مدام بوفاري بوصفها ادانة البرجوازية الفرنسية بل ويسخر منها اذ يقول ان البرجوازية بالنسبة الى فلوبير هي حالة ذهن وليست «حالة جيب» فهو ينظر للبورجوازي بوصفه فلستاين المنغمس بالجانب المادي من الحياة ومؤمن بالقيم والتقاليد البالية ولا ينظر اليه من منظار اقتصادي وسياسي على الاطلاق».

وله احكام خاصة حول الروائيين فهو يرى ان فلوبير سيد الروائيين وديكنز اخلاقي جيد ولكنه قاص ضعيف وتوماس مان قزم او قديس.. وهو يرى كذلك بان المجرمين هم أناس يفتقدون الى المخيلة.. فالمخيلة عند نابوكوف هي مقياس العمل الادبي وبدونها لايكون الادب..

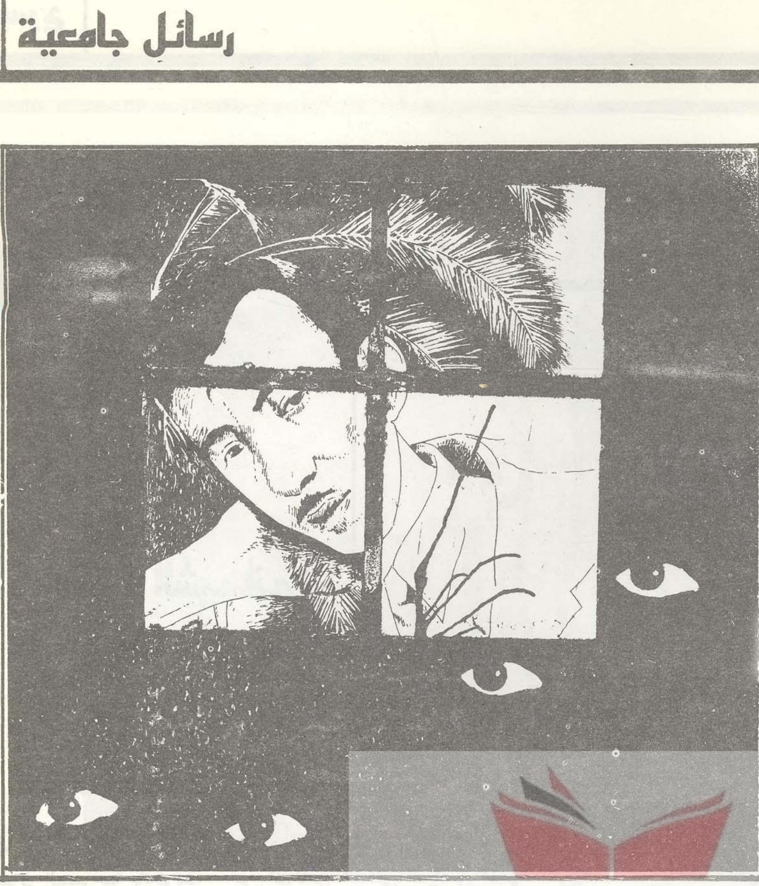
الصورة الشعرية عند السياب

عبدالله ابراهيم

نوقشت مؤخراً في كلية الاداب ـ جامعة بغداد، رسالة الماجستير، «الصورة الشعرية عند السياب» للباحث عدنان محمد علي المحادين. باشراف الدكتور جلال الخياط.

وقد قسم الباحث رسالته الى ثلاثة فصول، يحتوي كل فصل ثلاثة مباحث، ويسبق هذه الفصول تمهيد تناول فيه مكانة الشاعر السياب في حركة الشعر العربي الحديث، ودوره في حركة التجديد، ومكانته بين شعراء الصورة المحدثين.

وقد عرض الباحث، ايضا، لأهمية الصورة في النقد الادبي الحديث، واهم المصادر التي درستها، والنتائج التي توصل اليها. اذ توصل الباحث الى ان الصورة تشكل في شعر السياب ملمحاً اساسياً، وهي كذلك في حركة الشعر الحديث في الوطن العربي.



ودرس الباحث في الفصل الثاني من بحثه، مصادر الصورة الفنية في شعر السياب، وقدم لذلك، بتعريف موسع حول تجربة السياب الشعرية، وثقافته العامة، ومدى استفادته من الادب العربي والادب العالمي وقد قسم هذا الفصل الى ثلاثة مباحث، درس فيها، المصادر الذاتية لتجربة الشاعر، وتتمثل في قدرة السياب على تصوير تجربته وواقعه، ثم عرض في المبحث الثاني، لأبرز المصادر التي استفاد منها الشاعر في مجال بناء الصورة سواء من خلال الاقتباس أو التضمين، أو التطوير والتجديد، وحاول الباحث أن يكشف عن علاقة السياب بالموروث التاريخي والأدبي، من خلال استخدامه للصورة في شعره. ثم كشف في المبحث الثالث، صلة السياب بالآداب العالمية من خلال الاساطير والميثولوجيا، ومحاولة بعثها والاستفادة منها كعناصر مهمة في شعره.

اما الفصل الثاني فقد درس فيه، اساليب بناء الصورة الشعرية، وقد عرض الباحث لأهم التعريفات كما وردت عند النقاد، وقسم الصورة عند السياب الى: صورة مفردة، وصورة مركبة، وصورة كلية، عرف لكل نمط من هذه الانماط، وتعرض لاسلوب الشاعر في تقديمها، ودرس بناء الصورة عنده، اهميتها وفاعليتها في شعره. وذلك من خلال منهج التحليل التطبيقي.

اما في الفصل الثالث، فقد درس الصورة الرمزية، وتركيبها اللغوي في شعر السياب، وحاول ان يوضح معناها، وحدودها، والفرق بينها وبين الصورة الشعرية، وبينها وبين الرمز، وبين علاقة الصورة بالرمز وخصائص الصورة الرمزية، والتركيب اللغوي للصورة الرمزية، ثم علاقة الصورة بالرمز من خلال اشكال الرمز، وعرض في المبحث الثاني، لابرز الخصائص في صورة الرمزية، ثم عرض في المبحث الثالث، للتركيب اللغوي في الصور ذات الطابع الرمزي في قصيدة السياب. وتناول ايضاً الدلالات الرمزية في هذه الصور، وتطرق ايضاً الى اهم الظواهر الفنية في شعر السياب، والتي رآها جديرة بالدراسة.

وقد اعتمد الباحث بشكل أساسي على ديوان السياب، وحاول ان يتمثل قصائده وصورها الفنية من خلال فهمه للصورة، ولدورها في بنية القصيدة، وارتباطها بما سبقها من جهود في هذا المجال، واستعان بدراسات كثيرة حول شعر السياب، وحول الشعر العربي الحديث بصورة عامة.

ويرى الباحث السيد عدنان المحادين ان الذي دفعه لاختيار هذا الموضوع، مكانة السياب في حركة الشعر العربي، ودوره في هذه الحركة، فهو يعتبر من ناحية اولى رائد من روادها، ويعتبر من ناحية اخرى المجدد الاول في هذا التيار الذي دفع الشعر العربي خطوة في طريق التجديد، ليكون هذا الشعر اكثر قدرة على افهم العالم والمياه، وليكون معبراً عن عصره.

ان رسالة الباحث، تندرج ضمن قائمة البحوث الجادة التي تصدت بالدراسة والتحليل لأحد ابرز شعراء العرب المعاصرين، واذا كانت بعض الدراسات التي سبقته، قد قدمت تحليلاً لشعره، أو لدوره ضمن حركة التجديد، فان هذه الدراسة ذهبت الى عالم شعره، فتصدت لظاهرة فنية جديدة، هي الصورة الشعرية عنده، وبرزت اهمية هذا العنصر في شعر السياب، بصفته عنصراً بنائياً، ووسيلة من وسائل التعبير عنده،

وقد أثارت الرسالة نقاشاً حاداً، بين الباحث، ولجنة المناقشة. حول المنهج وأسلوب التناول، واجازت لجنة المناقشة رسالة الباحث، واعتبرتها مستوفية لشروط البحث.

المسـرح السيـاسي في الخليج العربي

مؤيد الشيباني

«ملامح المسرح السياسي في منطقة الخليج العربي» هو عنوان المحاضرة التي القاها الدكتور احمد العشري استاذ النقد المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، ضمن البرنامج الثقافي السادس لمعهد التربية للمعلمين.

وقد نوه المحاضر في البداية بالعلاقة بين المسرح والسياسة في الوطن العربي، وقال انها من اكثر العلاقات تعقيداً مما ولد في بعض الاحيان اعمالاً فنية منحازة الا انها ضرورية في وقتها من اجل توعية الجماهير لاتخاذ مواقف نضالية.

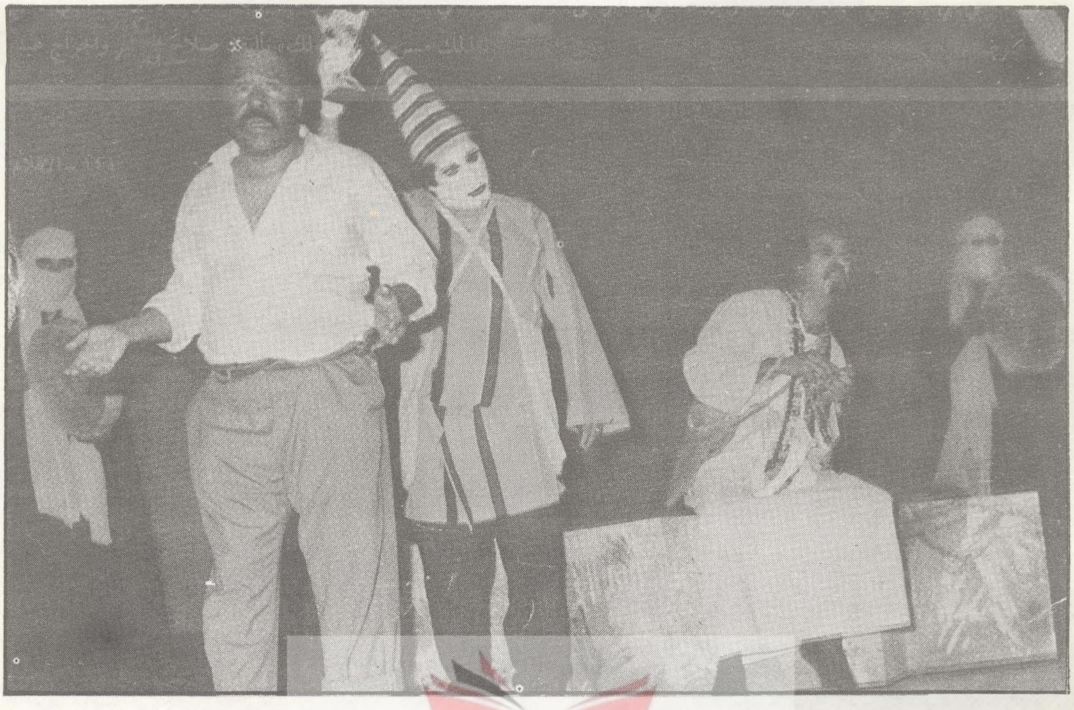
ورأى المحاضر ان منطقة الخليج العربي عزلت لفترة عن البناء الثقافي والاجتماعي في الوقت الذي كانت فيه الدول العربية الاخرى تعيش ظروفاً أوضح في المجال الثقافي. وقد لجأ كتاب المسرح في بعض دول الخليج الى استلهام التاريخ بفتراته المتعاقبة للتأكيد مسرحياً على فكرة القومية العربية ولعل مسرحيات «وفود العرب على كسرى» و «في سبيل الراية العربية» التي عرضت في البحرين عام ١٩٤٣ خير مثال على تأثر الكتاب بفكرة القومية العربية. واشتد تيار القومية العربية في المسرح البحريني عندما قدم الشاعر عبدالرحمن المعاودة مسرحيات تنادي بالقومية العربية في مطلع الخمسينات اذ قدم مسرحيتين شعريتين لهما اهميتهما ودلالتهما الوطنية وهما: العلاء بن الخصرمي، ويوم ذي قار. وظلت الدلالة القومية عند الشاعر المعاودة تنمو في مسرحه، اذ بدأ يزاوج بين الاسلام والعروبة خصوصاً في مسرحية «عبدالرحمن الداخل» ومسرحية «سيف الدولة الحمداني».

وسار الشاعر ابراهيم العريضي على نفس منهج استلهام التاريخ في عصوره المختلفة مستجمعاً القوة العربية ومؤكداً قدرتها ووجودها. ولعل مسرحية «اللعبة» التي كتبها خلف احمد خلف تعد اشارة واضحة لمعاهدة السلام مع العدو الصهيوني والمسرحية تبرز رفض المؤلف للمعاهدة كنوع من رد الفعل العربي الرافض. كذلك مسرحية «رجب يوقع اتفاقية الفأر» لمحمد عواد.

المسرح العراقي

ويركز المحاضر على المسرح السياسي في العراق باعتباره من اوائل المسارح العربية الخليجية التي عالجت موضوع القومية العربية في فترة زمنية متقدمة ومن تلك المسرحيات مسرحية «مثلنا الأعلى» سنة ١٩٣٤ والتي كتبها عبدالمجيد عباس ولكن يؤخذ على المسرحية ضعفها من ناحية البناء الدرامي. وثمة مسرحيات عراقية طرحت ما بين الحربين اهمها «الثورة العربية» ١٩٣٥ تأليف نديم الاطرقجي وتحث المسرحية على الدفاع عن العروبة ومقاتلة المستعمرين الأتراك، كما عبر المسرح العراقي عن تضامنه مع نضال الشعب الجزائري فكتب مسرحيات اهمها «استقلال الجزائر» عام ١٩٥٩ و «كهف التحرير» ومسرحية «الى الجزائر» عام ١٩٦٠ وغيرها وكذلك مسرحيات عديدة عبرت عن نكسة حزيران ١٩٦٧ لعادل كاظم ويوسف العاني.

وعن المسرح في العراق ودوره الايجابي في المشاركة بالحرب المصيرية بين العراق وايران قال الدكتور العشري ان مسرحية «مذكرات رجل ميت»



لعصام محمد تعد رؤية جديدة وجادة في مسرح المعركة العراقي اذ تجاوزت بصدقها وجرأتها الحدث المحلي والشخصيات المحلية منطلقة الى افق عالمي وانساني شامل. ومن الظواهر اللافتة للنظر في مسرح المعركة العراقي عدم اقتصار المسرح الذي يناقش قضايا المعركة على العاصمة بل انتشر في العديد من المحافظات جامعاً المسرح المحترق ومسرح الهواة. ومن ابرز الاعمال المسرحية «هلاهل للفرح والكاع» من تأليف واخراج عبدالجبار حسن وتتحدث عن انتصارات الجيش العراقي في شرق دجلة ومشاركة المرأة العراقية في قريتي البيضة والكاره الى جانب المقاتل.

أما عن القضية الفلسطينية في المسرح الخليجي فقد اشار المحاضر الى انها اسهمت في طرح العديد من الاعمال المسرحية الجيدة التي تناقش القضية بابعادها العربية والانسانية والحضارية. ولقد كان لنكسة حزيران ١٩٦٧ أثرها في المسرح السياسي بوجه خاص اذ طرحت انواع من المسرحيات اسهمت الى حد كبير في ابراز الشخصية النضالية للانسان الفلسطيني وكانت الصورة التي برزت عليها صورة المناضل الفلسطيني هي صورة الفدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه. وفي الامارات العربية قدم نادي الشعب في الشارقة مسرحية حول القضية الفلسطينية وكذلك قدم اعضاء النادي الاهلي في ابوظبي العديد من المسرحيات التي تدعو الى تحرير الارض، وعرضت في البحرين مسرحية «المنجم». أما العراق فقد اهتم بالقضية الفلسطينية اهتماماً بالغاً منذ أمد طويل ففي عام ١٩١٣ قدمت مسرحية «خراب بابل» في الموصل حيث تعكس صورة واضحة عن التآمر الخبيث بين اليهود والفرس لاحتلال مدينة بابل العريقة. وفي عام ١٩٣٦ عرضت مسرحية (فلسطين المجاهدة) تأليف حنا رسام كما اصدر الدكتور عمر الطالب مجموعة مسرحيات تدور حول القضية الفلسطينية. وتعد مسرحية «الاسوار» لخالد الشواف عام ١٩٥٦ من المسرحيات التي تعكس الروح القومية.

وفي اطار القضية الفلسطينية ايضاً اشار المحاضر الى دور المسرح الكويتي في هذا المجال فمنذ ان كتب حمد الرجيب والعدواني مسرحية «مهزلة في مهزلة» والتي تضمنت الاشارة الى الاحتلال الصهيوني للارض العربية في فلسطين، والمسرحيات التي تناقش القضية الفلسطينية تتوالى على خشبة المسرح الكويتي، فعلى مسرح كيفان عرضت فرقة المسرح الشعبي مسرحية «الحق الضائع» تأليف محمد الدخيل ومحمد الراشد، وكذلك مسرحية «الأم» تأليف واخراج سعدون العبيدي، وفي العام ١٩٧٧ عرضت فرقة المسرح العربي «عشاق حبيبة» تأليف د. حسن يعقوب العلي واخراج فؤاد الشطي وهي من نوع مسرح الاسقاط السياسي ثم قدم مسرح الخليج العربي عملاً يمجد الفدائي الفلسطيني بعنوان «افول القمر»، ولفؤاد الشطي ايضاً مسرحية «دار». وكذلك مسرحية «فدوة لك» تأليف صلاح الساير واخراج عبد العزيز الحداد.

الشكل الملحمي

لقد أدت الظروف التي عاشها المجتمع العربي الى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمي كانعكاس وتعبير عن القضايا المصيرية، ولم يكن ذلك على مستوى الكتابة وحدها بل تجاوزه الى منهج الاخراج المسرحي. ويشير المحاضر في هذا الصدد الى ان المخرجين عمدوا الى الاتجاه البريختي طلباً ليقظة المشاهد ووعيه بالقضايا المصيرية التي تعنيه ليشعر المشاهد أنه مشارك في الحدث وان ما يدور على خشبة المسرح لابد وان يتخذ منه موقفاً.

ويعد المخرج العراقي ابراهيم جلال من اوائل من حاول استخدام النهج البريختي كأسلوب في المسرح العراقي الحديث. كما يعد الكاتب العراقي شاكر خصباك في مسرحية «الشيء» رغم نبرتها الخطابية أول من جعل شخوصه تتوجه بالحديث الى الجمهور مباشرة. وركز المحاضر في هذا المجال على المسرحيات العراقية: الخان وأحوال ذلك الزمان والخرابة والمفتاح. وعلى درب استلهام التراث في شكل ملحمي يطرح قاسم محمد مسرحيته «بغداد الأزل بين الجد والهزل» مستلهما الكثير من التراث كمقامات الحريري وما كتب عن الصعاليك ويرى ان الاشكال المسرحية غير القصصية تصلح لان تقدم عرضاً مسرحياً ناجحاً ومن ثم يتخذ من بين شخصيات السوق القاص الذي كان يقدم مادته تقديماً تمثيلياً، وبائع اليانصيب وبائع الملابس المستعملة والمنادي والحمال وهو يوائم في عرضه المسرحي بين فن مخاطبة الجماهير والراوية لها وفن التمثيل كما نعرفه الآن.

ولعل الشكل الملحمي أوضح ما يكون في مسرحية عبدالعزيز السريع وصقر الرشود «شياطين ليلة الجمعة» التي قدمها مسرح الخليج العربي عام ١٩٧٣. ويرى الدكتور علي الراعي ان الكاتبين السريع والرشود عمدا الى كسر الايهام منذ البداية فلا ستارة هناك والممثلون يتجولون على الخشبة يتندرون ويتسامرون ويدخنون قبل العرض وقطع الأثاث والمهمات المسرحية يجري نقلها وتبديلها أمام أعين الجمهور. كما تأتي مسرحية «تنزيلات» التي كتبها مهدي الصايغ واخرجها منصور المنصور وقدمها مسرح الخليج العربي عام ١٩٨١ كدراما ملحمية في عدة لوحات باللهجة المحلية وتدور فكرتها حول علاقة عمال البحر بالتجار قبل ظهور النفط، حين تبعية العامل للتاجر عن طريق ربطه بالقروض قبل رحلة الغوص، أما بعد النفط فقد ظلت العلاقة سارية عن طريق التحكم في العامل بإغراقه في حمى الشراء والاستهلاك باقساط طويلة الأمد. والمسرحية تستخدم شكل المسرح داخل المسرح للتأكيد على عدم امكانية فصل العهدين البحر والنفط، وقد عمد المؤلف الى كسر الايهام المسرحي من خلال اسلوب ساخر وشخصيات كاريكاتورية بعيدة عن التقمص مستخدماً بعض عناصر العرض المسرحي الشامل من تمثيل اقرب الى الأداء مثل الغناء والموسيقى والرقص. اما مسرحية «دار» فهي نموذج للتأليف الجماعي قدمها المسرح العربي باخراج فؤاد الشطي والمسرحية كوميديا سوداء تتمثل الفكرة الاساسية حول ضياع الجماعة بسبب المصلحة الفردية، فقد ضم الدار افراد اسرة مع أمهم، وانصرف كل فرد منهم الى همومه الذاتية. والافراد هنا أشبه بالنماذج التي تمثل شرائح اجتماعية. والمسرحية نموذج جيد للمسرح الملحمي الذي يخاطب عقل المتلقي من خلال كسر الايهام المسرحي وتوجيه الحديث المباشر الى الصالة.

وفي ختام محاضرته اعطى الدكتور العشري مثالين للمسرح الملحمي من بين عشرات المسرحيات التي ظهرت في منطقة الخليج العربي وهما «خروف نيام نيام» التي كتبها حمد الرجيب عام ١٩٨٢ وقدمها فؤاد الشطي لفرقة المسرح العربي وهي مسرحية ملحمية في لوحات يربطها رواة ويقوم الممثلون بدور الجوقة وتستند الى اسلوب المسرح الشامل مع بعض الجوانب التعبيرية والرمزية. والمسرحية الاخيرة التي اهتمت بالشكل الملحمي في المسرح الكويتي هي مسرحية «دفاشة» تأليف واخراج عبدالعزيز الحداد وهي لوحات سريعة متتابعة تعمد الى كسر الايهام على اكثر من مستوى، ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي في المراحل الاولى، ولكن بعد ان ادرك المسرحيون العرب اهمية المسرح الملحمي في طرح القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية ومناقشتها تجاوزوا الدور البدائي للراوي الى وسائل عديدة من وسائل كسر الايهام بغية مناقشة عقل المتلقي ووجدانه ونجح معظمهم في ذلك الى حد كبير.

الكويت

بين المجلات

د. علي جواد الطاهر

الكاتب العربي

فكرة اتحاد عام للأدباء العرب سليمة لانقاش فيها من حيث هي فكرة، ومثلها اصدار مجلة عن هذا الاتحاد وليكن اسمها الكاتب العربي إن لم يكن الأديب العربي. وطبيعي أن يكون لمجلة من هذا النوع خصوصيتها إن لم يكن لها وزنها. وأقل ما في خصوصيتها العمومية العربية تاركة الخصوصية بالمعنى الضيق للأقطار كلّا يعالج قضاياه المحلية ويعرب عن همومه أو مطامحه المحلية. فهي على هذا ليست رقماً جديداً يضاف الى أرقام وإنما هي رقم واحد متميز مما يمنحها قيمة خاصة او دلالة خاصة فيما تناقش من خطوط عامة تكاد تكون فلسفية ـ أو فلسفية إن وجد الذهن الذي يرقى الى هذه الصفة: وفيما ننشر من نصوص مبدعة في الشعر والقصة والمقالة والمسرح. والنقد، ولا نقول هنا تكاد تكون مبدعة لأن المفروض ان يكون في عالمنا الواسع مبدعون، ولكن هذا المفروض لايتحقق مالم تترفع المجلة عن أشياء تدخل في الصغائر من العلاقات الخاصة والمنافع الشخصية المتبادلة، وما لم تبذل الهيئة المشرفة على اصدارها جهوداً ـ أصفها رهن ظروفنا القائمة ـ جبارة في اللاحقة والاستكتاب والمكافأة.

أقول هذا وبين يديَّ آخر عدد صدر منها ـ هو العدد الرابع عشر من سنتها الرابعة (١٤٠٦/ ١٩٨٦) وفيه ملف خاص عن الأدب العربي في العراق، كان يمكن أن يأتي أحسن وأكمل، وقصائد وقصص ومقالات قد تكون دون المستوى، ولكن أين هو المستوى؟.

ومعلوم أن مقر الاتحاد قد انتقل الى بغداد، وان الامانة العامة هنا تستعد لاصدار أول عدد بعد هذا الانتقال، سيكون العدد الخامس عشر، وستكون مسؤولية القائمين عليه مضاعفة وسيكون العدد موضع نظر ودلالة... وحساب.

ويدخل في الحساب، غير المادة، التوزيع، وإلا فما جدوى مجلة يصدرها اتحاد عام للأدباء العرب ولاتصل الى الأيدي. ولايسمع بها أحد، وإلا فهل كنت قد سمعت بمجلة الكاتب العربي؟ واذا كنت قد سمعت سماعاً فقط فهل رأيت؟ وهل قرأت؟ اما أنا، فلا وننتظر.

وبعد فما يتردد هنا وهناك في الصحافة وفي المنتديات حاجة ماسة الى مجلة أدبية مركزية يقرءونها كلهم. وكثيراً ما صحب الاعلان عن هذه الحاجة ألم وشكوى وشيء من يأس. ويأتي في طليعة المنبهات الى هذه المجلة ـ الضرورة، ذكرى حميدة مازالت عطرة في تاريخنا الحديث لمجلة «الرسالة» التي كان يصدرها في القاهرة الاستاذ أحمد حسن الزيات.

وينتهي النقاش الى أننا لم نعد في عصر العمل الفردي، وفي المرحلة التي تكفي مجلة قطرية لسد حاجات قومية وربما استدلوا على ذلك باخفاق المحاولات الفردية وإخفاق مجلة «الآداب» على الرغم مما وعدت به خلال سنواتها الأولى.. لم يبق ـ إذا ـ إلا العمل الجمعي القومي. وهاهو ذا تمثله في مجلة اسمها «الكاتب العربي» تصدر عن «الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب»: نتمثله وننتظر..

القاهرة

منذ تحولت من اسبوعية الى شهرية والمشرفون عليها يطمعون «بأن تكون القاهرة مجلة كل المثقفين والمبدعين في مصر والعالم العربي» كما يقول رئيس مجلس إدارتها الدكتور سمير سرحان في افتتاحية هذا العدد (١٥ يونية ١٩٨٦). ويقول «ومن التجديدات. اننا في القاهرة قد استحدثنا تبويبا نرجو أن يكون ثابتا في أعدادنا القامة: القضية، ولقاء، وكتاب الشهر (...) الصفحة الأخيرة.. المكتبة العربية، المكتبة العالمية.. صفحات وجهات النظر.. الخ.

من موضوعات العدد: جماليات أدب الخيال العلمي ينتهي كاتبه (دراكو سوفن) الى أنه جنس أدبي. ومنها أميلي برونتي والرؤية الروحية في أدب المرأة وفيه: «تتميز أميلي برونتي عن شقيقتها الكبرى شارلوت برونتي مؤلفة «جين إير» بالرؤية الشعرية التي قدمتها لنا في روايتها الوحيدة «مرتفعات ويذرنج» (١٨٤٦) **Wethering Heights** والتي يصعب الفصل بين اللغة والمعنى» ولقد نقلت هنا اسم الرواية بالانكليزية وفيه (ذ) ونقلت رسم اسم المرتفعات معربا وقد استحالت الذال الانكليزية زايا مصرية وهذا غير صحيح، وتكررت الحال نحو من عشر مرات في أقل من صفحتين وامتد قلب الذال زايا الى الكلمات العربية الفصيحة فجاءت «شذ» «شز» هذا الى خطأ نحوي غير مقبول كذلك إذ ورد «ان هناك صوت في الرواية» وصحيحه: ان هناك صوتا..

واهتمام المشرفين على «القاهرة» بالأبواب الجديدة جدير بالتقدير وان كنا نود ان يتسع افقها الى ما هو أبعد من مصر ليصدق منطلق الافتتاحية التي أدخلت «العالم العربي» في صميم اهتمامها. ثم لم الاقتصار على «الصحافة الأدبية العالمية» ولاتتسع كذلك الى الصحافة الأدبية العربية. وأسأل بهذه المناسبة هل يمكن عقد ما يشبه الاتفاق بين مجلتي «الأقلام» و «القاهرة» بحيث توفر مجلة الأقلام لمجلة القاهرة المجلات الادبية العراقية مقابل ما توفره مجلة القاهرة لمجلة الأقلام من المجلات الأدبية المصرية.. هل يمكن؟ ولم لايمكن؟

وفي العدد قصص وقصائد وعناية خاصة بالمسرح وفي مقابلة يقول سعد أردش: «الأزمة

لـ ست أزمة المسرح، بل هي أزمة مجتمع» وهو يطالب بدعم حكومي للمسرح، ولابد من مساعدة الهواة ويجب أن تعاونهم كل المؤسسات وبخاصة البنوك التجارية..

وينشر العدد مسرحية للدكتور عبدالغفار مكاوي بعنوان «دموع أوديب ـ بكائية في تسعة مشاهد»

المجلة الثقافية

فصلية تصدر عن الجامعة الأردنية ـ الجامعة الأردنية ص. ب ١٣٠٨٨.

من الملاحظات: «.. الانسجاب، أو الاعتزال، أو السفر من الحركة الأدبية، أو الانشغال والصمت بعد بدايات واعدة، كما أن قلقاً أصاب عدداً من كتابنا قد تحول الى صمت غير مبدع لأنه قلق مدمر (...) واقع الحركة النقدية في الأردن لايبعث على التفاؤل (...) اعادة النبض والحماسة الى الابداع (...) محتاج الى مناخ من الصدق والحرية والألتزام والثقافة وفهم العالم وعمق التجربة، لكنه محتاج اولاً الى أدباء يقدرون هذا المناخ، إن توافر لهم، أو يناضلون في سبيل الحصول عليه، إن حرموا منه...»

في لقاء مع الشاعر ممدوح عدوان: «الشاعر سواء أكان مجددا، أم محافظا، هو شاعر يتوجه الى جمهور معين، فبمجرد أنني أكتب باللغة العربية، هذا يعني اني اتوجه لجمهور يعرف العربية، فاذن هناك شيء مشترك بيني وبين الجمهور هو اللغة» ـ ممدوح عدوان: «إنسان لم يعش طفولته..» ومن الموضوعات: الموت وقسوة الاغتراب بين تيسير سبول وبدر شاكر السياب.

عالم الفكر

الكويت ـ وزارة الاعلام ص. ب ١٩٣ ـ العدد الثالث من المجلد (١٦) اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٥: الرمز والاسطورة: البناء الاجتماعي، الفرعونية، المسرح، الفن الحديث، . الأدب الفرنسي، اوديب، العهد القديم العدد الرابع من المجلد (١٦) يناير ـ مارس ١٩٨٦: في اللغة والأدب: لعبة اللغة، التطور الدلالي في العربية الفصحى، دور الشعر وخدمته لعملية التنمية الثقافية، اللغة في شعر أبي تمام، تطور الفكر الترجمي في أوربا.

أضواء على الرواية التونسية المعاصرة (صص ٢١١ ـ ٢٤٠)، التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر (١٩٤٥ ـ ١٩٧٥) (صص ٢٤١ ـ ٢٨٥) دفاعاً عن الخيال (صص ٢٨٧ ـ ٣٠٥).

العدد التالي من المجلة ـ الأول ـ المجلد (١٧): الملاحم والسير الشعبية.

الأديب الكردي

مجلة «الأديب الكردي» تصدر باللغة الكردية باسم «نووسه ری كورد» عن فرع اتحاد الأدباء والكتاب الكرد. صدر منها ثلاثة أعداد منذ تأسيس الفرع وانعقاد مؤتمره التأسيسي في أربيل ٢٤/ ١٠/ ١٩٨٤ ثم إن هيئة تحريرها (برئاسة محمد البدري) «انتهزت... فرصة انعقاد المؤتمر الخامس عشر للأدباء العرب في بغداد» ١٧ ـ ٢٣ آذار ١٩٨٦ فاصدرت عدداً خاصاً باللغة العربية «لتعريف القارىء العربي بنماذج من أدب وثقافة وتراث الشعب الكردي، قصة وشعراً وتراثيات وبحوثا..»

الفكرة جيدة والمساهمة محمودة والعدد نافع ولاسيما ما كتبه د. نافع عقراوي تاريخاً للأدب الكردي (صص ٢٥ ـ ٥٤) وان كنا نود لو لم تكن الكتابة «جولة سريعة» ولو كان نصيب القصة اكثر من صفحتين لأن هذه المقالة تكون صلب المادة التي يطلبها القارىء العربي أولا. وقد يعيد «الاتحاد» التجربة باستعداد تام لها لدى انعقاد المؤتمر السادس عشر المقبل.

من مواد العدد: فلسطين في الشعر الكردي لمحمود زامدار، شذرات غنائية من الفولكلور الكردي ترجمة عباس عبدالله يوسف. نوروز لحسين أحمد الجاف. فائق بيكه س إعداد محمد عبدالرحمن زنكنه. المهلة قصة لمصطفى صالح كريم، والرمانة الحامضة قصة أخرى لمحمد سليم سواري وثالثة لأحمد محمد إسماعيل بعنوان «ماجرى لـ «وه يسه» ورابعة بعنوان «س» لعبدالله السراج.

ثم مقطوعات من الشعر الكردي المترجم لمحمد البدري، ومحمد أمين بينجويني، وحسيب القره داغي وصلاح شوان ورمضان عيسى.

الثقافة الأجنبية

تواصل المجلة في عددها (الفصلي) من سنتها السادسة ١٩٨٦ نهجها المحمود في «المحاور»، المحاور المهمة فيما تقوم للقارىء العربي من حاجاته الضرورية في ثقافته وعلمه وأفقه، ومحورها العتيد عن «الأدب الأفريقي المعاصر» شعراً ورواية وقصة ونقداً ومشكلات خاصة به وتبرز بين مشكلاته كونه يكتب بلغة أجنبية (الانكليزية) ثم كونه ـ ومنذ عشرين عاما في الأقل ـ يمتح من الغرب أكثر مما يأخذ من البيئة والمجتمع والتاريخ والتقاليد حتى بدا وكأنه أدب مستعمر. واذ يبلغ الأمر هذه الدرجة من التأثر وهذه الدرجة من الشعور بالخطر وضعف الشخصية «القومية» يتنبه الغيارى الى الحال ويسعون لتشخيصها وعلاجها وهذا ما حدث فعلا.

وبلغ الأفارقة ـ على أية حال ـ درجات ملحوظة من الابداع وكان من تمام «المحور» ما ورد من نصوص القصة والشعر.

والأفارقة كثيرون، ودولهم متعددة، ولكنهم، لاسيما في «السواد» أمة واحدة ومشكلة واحدة وقد اتضح ذلك في المحور كذلك وهم من السعي والاخلاص مالابد من وصولهم معهما الى اثبات حقهم ووجودهم بعد اثبات ابداعهم وفكرهم.

والملاحظ على «المحور» انه وقف عند المصادر الانكليزية، وهذا الذي تيسر للمجلة مصدراً ومترجمة والا فهناك في المصادر الفرنسية

من مكتبة الأقلام

ومن الأدب الافريقي الذي كتب بالفرنسية شعراً وقصة ورواية ونقداً ماهو أهل لمحور آخر لايقل عن هذا المحور إن لم يزد. ولنا في العدد نفسه مثل عليه فيما ورد بباب «كتاب العدد»: قصيدة كراسة العودة الى مسقط الرأس لايمي سيزير ترجمة الدكتور محمد السرغيني (ص ص ١٨٥ ـ ٢٠٦) وفي هذا دليل على انه ان وجد المترجم عن غير الانكليزية أمكن التوسع بالمحور.

ولا يقلل من قيمة ترجمة الدكتور السرغيني علمنا بكتاب «ليليان» كيستلوت» عن إيميه سيزر الذي ترجمه أنطون حمصي، دمشق ١٩٧٠ وفيه الحديث عن حياته ومقتطفات من «كراس العودة الى الوطن».

بقي أن نعلم ان الأدب الافريقي» شق طريقه الى الغرب فوجد من يعجب به ويترجمه ويدرسه عن حق وجداره واسم «سنغور» مثل أشهر من أن يذكر ولكننا لانكتفي بالمشهور فقط.

وقد ينفع ان أذكر ـ بصدد المحور الافريقي ـ ما يحفزني مما نقل الى العربية فأشير الى ماصدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر بعنوان «مختارات من النثر الافريقي»، وماصدر عن «الدار المصرية للتأليف والترجمة بعنوان «سلسلة دراسات أفريقية» ومنها الحلقة الرابعة: قصص شعبية افريقية.

وهنا ببغداد، عن وزارة الاعلام صدر «قصص أفريقية حديثة» ترجمة عاصم اسماعيل.

وفي كتاب «حكايات أفريقية» بقلم سليمان مظهر، القاهرة، دار النهضة حكايات من كينيا ونيجيريا وغانا والصومال ويمكن ان نذكر كذلك، وبالمناسبة، الكاتب الزنجي الأمريكي ريتشارد رايت (١٩٠٨ ـ ١٩٦٠) وهو القائل:

«لقد كانت لنا حضارتنا في أفريقيا قبل أن نؤسر وننقل من بلادنا (افريقيا) الى هذه الأرض (أمريكا). . وفي علمي من مترجمات آثاره لدينا: الولد الأسود ترجمة السيدة تماضر توفيق، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٦ وهي قصة حياته، وأبناء العم توم ترجمة منير بعلبكي، بيروت، كنوز القصص الانساني العالمي. . .

حاتم الصكر

■ **الأدب في البرازيل ـ د. شاكر مصطفى**

مما يعطي كتاب المفكر العربي المعروف الدكتور شاكر مصطفى أهمية إضافية، كونه عاش في البرازيل عدة سنوات قبل ربع قرن؛ فكان قريباً من نبض الحياة والأدب معاً.

ولذلك فإن مايهمه في هذا الكتاب ليس الادب البرازيلي في ذاته بل ليكون مدخلاً لفهم البرازيل وتقديم نماذج غريبة، جريئة، والتعريف بإنسانية هذا الأدب؛ والكشف عن كنوزه من مصادرها.

إنه يعرفنا في كتابه بالاتجاهات العامة في الادب الحديث والمعاصر، وحركة التحديث خصوصاً بعد الحرب العالمية الأولى كما يقف عند مواضيع دقيقة مثل الرواية منذ الستينات والشعر حتى الستينات ويقدم كتاباً وشعراء من الجيل الماضي إلى الحاضر وإذا بالأدب البرازيلي يعج بالكتاب والشعراء بينما تقف معرفتنا عند جورج آمادو الذي نشر نتاجه باكثر من ثلاثين لغة.

(سلسلة عالم المعرفة ـ ١٠١ ـ الكويت ـ مايو ١٩٨٦ ـ ٢٩٣ صفحة ـ ٦٠٠ فلس)



■ **تلك الرائحة وقصص أخرى ـ صنع الله ابراهيم**

لم يتهيأ لرواية المصري صنع الله ابراهيم (تلك الرائحة) ان تنشر كاملة. فطبعتها الأولى (القاهرة ١٩٦٦) صودرت، وطبعتها الثانية غير كاملة، وهاهو الروائي يعيد نشرها كاملة لاول مرة مع مقدمة منه؛ إلى جانب مقدمة الطبعة الأولى التي وضعها يوسف ادريس. وفي مقدمة الروائي نتعرف على المؤثرات المباشرة في كتابة الرواية القصيرة التي أثارت ضجة طويلة عند نشرها بسبب صراحتها وحدة لغتها.

ومن المقدمة نعلم ان الرواية ترجمت إلى الانكليزية مع خمس قصص قصيرة هي: الثعبان / أرسين لوبين / بعد الظهر عبر ثلاثة أسرّة / أغاني المساء/ أبيض وأزق

(دار قرطبة للطباعة والنشر ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٦ ـ ١١٩ ـ ١٥ درهماً)

■ **البنيوية وعلم الاشارة ـ ترنس هوكز ـ ترجمة مجيد الماشطة**

ـ يرى الكاتب، وهو يتابع العلاقة بين البنيوية وعلم الاشارة، اننا نعيش في عالم إشارات، وعالم إشارات عن الاشارات.

لذا فالعالم مؤلف ـ حسب هوكز ـ من علاقات اكثر مما هو من اشياء.

بل ان الطبيعة الحقيقية للأشياء لاتكمن في الاشياء نفسها بل في العلاقات التي تنتظمها والتي علينا إدراكها خلف الظاهر.

ويتابع الكاتب تطور مفهوم الاشارة عبر جهود فيكو وبياجيه وسوسير وشتراوس وجاكوبسن وغريماس وتدروف وبارت.

يناقش المؤلف في النهاية عدداً من الاستنتاجات التي تضعه بمواجهة مدارس النقد الجديد، والتبشير (بقراءة النص بوصفها اكتشافاً لكتابة ولمعضلات تركيب عالمٍ ما).

(مراجعة د. ناصر حلاوي ـ سلسلة المائة كتاب ـ ط ـ ١ ـ بغداد ـ ١٩٨٦ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ١٥٩ صفحة ـ دينار ونصف)•

■ سارق النار ـ محمد شمسي

هذه رحلة في حياة الشاعر عبدالوهاب البياتي (١٩٢٦ ـ) يأخذنا فيها المؤلف منذ ولادة الشاعر ويصوغ على لسانه العديد من الذكريات والخواطر إلى جانب الاراء الفلسفية والفنية للشاعر..

في فصل خاص يتحدث البياتي عن (الاصدقاء) ومنهم السياب وحسين مردان وفؤاد التكرلي.

كما يتحدث عن المدن التي زارها والمهن التي زاولها خلال حياته ويجيب على اسئلة جوهرية مثل (كيف اكتب قصيدتي؟)

في النهاية لانعلم لماذا كان البياتي سارق النار؟

وكان على كاتب السيرة ان يدلنا عبر التفاصيل. لا أن يكتفي بالرواية فحسب.

(مطبعة الشعب ـ بغداد ـ ١٩٨٥ ـ ١٩١ صفحة ـ دينار واحد)



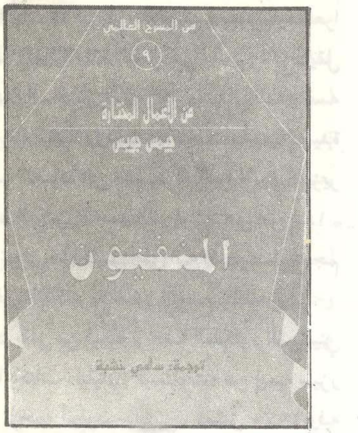
■ الادب المقارن في ضوء الف ليلة وليلة ـ د. صفاء خلوصي

ـ ليس الكتاب بحثاً في الادب المقارن ولا هو مجموعة مقارنات؛ بل مزاجٌ من نظريات الادب المقارن وتطبيقات العملية أو هو مدخل ميسر لذلك. هكذا يعرفنا الدكتور خلوصي بكتابه ثم يحدثنا عن تعريف الادب المقارن ونشأته كفرع من فروع الادب العام وأثره في دراسة الادب العربي.

وذلك يأخذ ثلث الكتاب بالضبط (ص١ ـ ص ٣٠) وهو مانراه كثيراً على كتاب صغير محدد الغرض.

مع ذلك؛ يقدم الدكتور خلوصي دراسة مستفيضة بتركيز لجوانب عديدة من قصص الف ليلة وليلة بمفهوم الادب المقارن فيتحدث عن اصلها ونشأتها ومؤلفها وتطورها وتأثيرها في الادب الغربي فيصل إلى استنتاجات مهمة ليس اعتباره (أسفار كلفر) مستوحاة من (سيف الملوك وبديعة الجمال) إلّا واحداً منها.

(الموسوعة الصغيرة ـ ١٨٩ ـ بغداد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ ١٩٨٦ ـ ٩٤ صفحة ـ ٢٥٠ فلساً)



■ المنفيون ـ جيمس جويس ـ ترجمة سامي خشبة

في سلسلة الاعمال المختارة من المسرح العالمي؛ صدرت ترجمة مسرحية جيمس جويس الوحيدة (المنفيون) التي كتبها بين روايتيه: صورة الفنان شاباً ويوليسيس؛ مما أحاطها بعوامل الاغفال والاهمال.

وفي مقدمة المترجم نقف على تحليل جيد لطبيعة النوازع الانسانية والشخصيات والحوار في المسرحية.

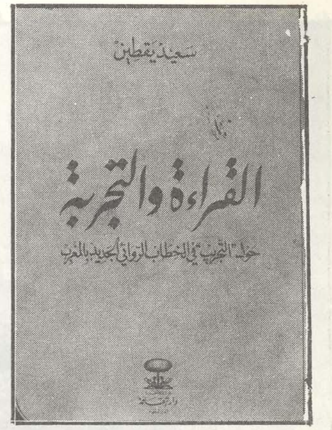
كما ان المقدمة التي وضعها بادرياك كولام تدافع عن قيمة (المنفيون) التي اتهمها النقاد بتقليد حوار (إبسن).

أما ملاحظات جويس الملحقة بالمسرحية فهي ذات قيمة كبيرة أدبياً وتاريخياً ومسرحياً.

(من المسرح العالمي ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٨٦ ـ ٢١١ صفحة ـ دينار ونصف)

■ الشعراء النقاد ـ الفرزدق ـ د. وليد محمود خالص

رغم اتساع النقد في عصر الفرزدق؛ فأنه لم يكن قد تبلور بعد؛ واستقر في تيارات تعليلية أو علمية. بل ظل امتداداً للملاحظات النقدية



المعروفة في الجاهلية وصدر الاسلام؛ وكان الشعراء طرفاً اساسياً فيها كما هو معروف.

في هذا الكتاب يبدأ المؤلف بدراسة عصر الفرزدق وحالة الادب والنقد ليصل إلى آراء الفرزدق النقدية من خلال اشعاره وما روي عنه، وعلاقته بعلماء العربية؛ كأبن ابي اسحاق وابن العلاء وحماد.

ونستنتج من ذلك كله تفضيل الفرزدق للقديم وإيمانه باصالة الشعراء القدامى وكونهم نهاية الشعر وغايته.

في الكتاب جهد واضح وتنبيه إلى موضوع خصب رغم محاولة المؤلف ان يستنتج ماأسماه (مصطلح الفرزدق النقدي) وهو أمر فيه تعسف واضح.

(مكتبة الفلاح - الكويت - ط ١ - ١٩٨٦ - ١٩٣ صفحة)

■ القراءة والتجربة - سعيد يقطين

العنوان الجانبي لهذا الكتاب يعرفنا بهدفه فهو يدور (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) فالثيمة الاساسية للدراسة هي مناقشة مكونات الخطاب الروائي بنائياً وذلك باستعمال ادوات ومفاهيم جديدة.

أما ميدان التطبيق فيشمل اربع روايات الميلودي شغموم وأحمد المديني ومحمد عز الدين التازي ومبارك ربيع.



الدراسة منهجية؛ لها قاموسها وإجراءاتها ومفاهيمها. والكاتب يعدنا بدراسة مماثلة للخطاب القصصي وأخرى للخطاب المسرحي وثالثة للخطاب الشعري.

(دار الثقافة - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٥ - ٣١٩ صفحة)

■ دواوين عراقية

من الدواوين العراقية الحديثة؛ صدر خلال الاشهر الأخيرة:

- عزف على الرمح - الديوان الثالث للشاعر عبدالأمير معلة بعد (السيف والرقبة) و (أين ورد الصباح) وهو يضم احدى عشرة قصيدة نشرها الشاعر متفرقة من قبل؛ ابرزها (مرثاة للفارس موسى بن بيروت) و (السياب على خط النار) و (دمشق) و (ممرات عقبة بن نافع).

صدر الديوان عن الهيئة المصرية العامة للكتاب برسوم الفنانة عفاف توفيق

- حديقة علي - للشاعر رشدي العامل، وهي ست قصائد أطولها حديقة علي المقسمة إلى مقاطع؛ وهي تندرج في الخط العام لشعر رشدي العامل بسماته الغنائية العذبة:

صدر الديوان عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد وكتب مقدمته الشاعر حميد سعيد معتبراً ان حديقة علي هي حديقة الشاعر.

- تموت الزهور تستيقظ الأفكار - للشاعر ياسين طه حافظ - خمس عشرة قصيدة كتبها الشاعر في السنوات الأخيرة.

وهذا العمل هو السابع في إصدارات ياسين الشعرية.

يمكن للقارىء ملاحظة اهتمام الشاعر بالزمن منقضياً؛ والمكان متغيراً؛ والجمال مغادراً. وذلك يطبع القصائد بحزن شفاف.

- الموجة الجديدة - نماذج من الشعر العراقى الحديث ١٩٧٥ - ١٩٨٦ - إعداد زاهر الجيزاني وسلام كاظم - كتاب الطليعة الادبية - ٧ - ١٩٨٦. وهو مختارات لخمسين شاعراً من الذين عرفوا في السبعينات ومابعدها ونشروا اغلب قصائدهم في (الطليعة الادبية) التي تعنى بأدب الشباب.

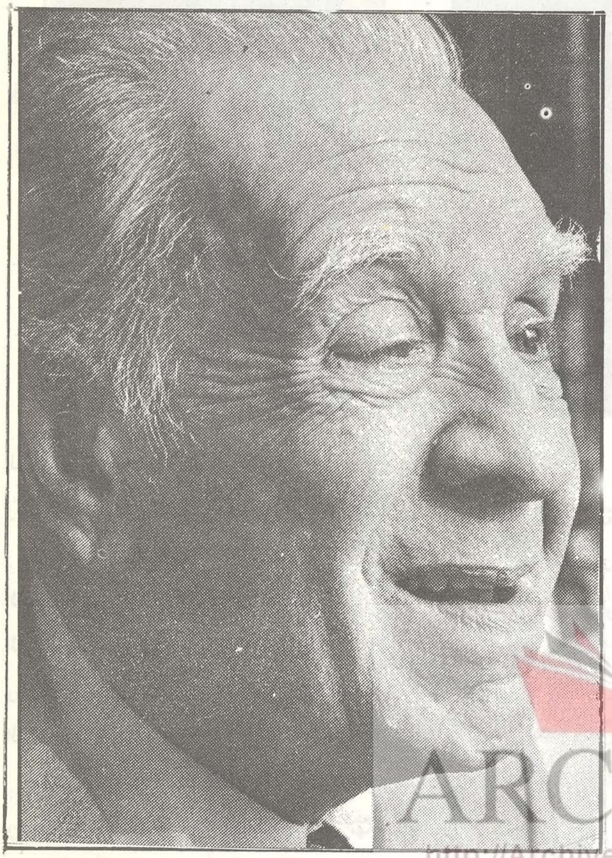
■ إصدارات

- كتاب التراث الشعبي؛ سلسلة جديدة تصدرها في كتب مستقلة؛ هيئة تحرير مجلة (التراث الشعبي) ببغداد.

الكتاب الاول صدر مؤخراً وهو بعنوان عادات وتقاليد الحياة ويضم إلى جانب المقدمة ثمانية عشر بحثاً تراثياً تعرف القارىء بتقاليد الحياة والزواج والزراعة والحزن وغيرها من العادات والمراسيم. وهو من إعداد الاستاذ باسم حمودي.

- باقات من شعر بدر شاكر السياب مع دراسة عن شعره باللغة الانجليزية - ترجمة وإعداد الدكتورة ناديا بشاي رئيسة قسم اللغة الانجليزية بجامعة الاسكندرية - ويضم احدى عشرة قصيدة من شعر السياب بينها انشودة المطر والنهر والموت والمسيح بعد الصلب.

وقد نشر النص العربي والانجليزي مع دراسة بالانجليزية.



بورخيس الذي عرفنا قبل ان نعرفه

حسب الله يحيى

اننا بحاجة الى الخيال كي نواجه تلك الفظاعات التي تفرضها علينا الاشياء.

بورخيس

● يوم قرأت نبأ رحيل الكاتب الارجنتيني جورج لويس بورخيس في ١٩٨٦/٦/١٤ تساءلت عن سبب غياب معرفتنا بهذا الكاتب الذي ترجمت اعماله الى اكثر من عشرين لغة عالمية، مع انه كان يعرف العرب ويقرأ تراثهم ويعتبر حضارتهم مصدراً اساسياً لثقافته الموسوعية؟

ولم اعثر على جواب... الا ان اهتمامي انصرف كلياً لمعرفة مايترجم من اعماله الى اللغة العربية، فوجدت مجموعة من القصص القصيرة منشورة هنا وهناك، وبضع قصائد.. وعدداً من اللقاءات الصحفية معه.

● وبورخيس الذي ولد في العاصمة الارجنتينية (بونيس ايرس) في ٢٤ آب عام ١٨٩٩ لاب دبلوماسي.. مما جعله ينتقل من جنيف الى اسبانيا ويتقن عدة لغات، ويعني بالادب اللاتيني، ويدرس الملاحم مثلما يدرس اعمال كافكا وادجار الن وفروست ووالت ويتمان وبودلير، والخيام..

حتى فقد بصره عام ١٩٥٦..

ويذكر عن بورخيس انه بدأ الكتابة وهو في السادسة من عمره وقرأ وترجم في وقت مبكر اعمال: فرجينيا وولف، هوثورن، سارويان، هرمان ملفيل واوسكار وايلد... وغيرهم، ودرس القانون حتى اصبح محامياً.

يقول: د. ب غالغر في كتابه «ادب امريكا اللاتينية الحديث» والمترجم الى اللغة العربية - ترجمة محمد جعفر داود -:

«يتمتع بورخيس في قارة امريكا اللاتينية، وبالاخص في الارجنتين، اما بالاحترام واما بالكراهية، فبالنسبة الى متتبعي مبدأ الادب الملتزم يعتبر فناناً رجعياً غير ملتزم، اما بالنسبة للاخرين فأنه عبقري الاسلوب قام بتعليم جيل كامل من روائيي امريكا اللاتينية كيف يكتبون بالاسبانية، كما يعتبر الرجل الذي اعاد للخيال وضعه المناسب في ادب امريكا اللاتينية، وذلك بتحرير القصة من واجب توثيق (الواقع)».

ويضيف غالغر قائلاً:

«تزخر اعمال بورخيس بأوصاف عاطفية الى لحظة التوكيد تلك، وهزيمة البحث الفكري في المحصلة النهائية، وهكذا فأن العالم العربي ابن رشد يطرح الخوف من اللانهائية الشاملة.. الخوف من الفراغ المطلق، من المادة المطلقة.

لقد نظر الى الحديقة المتناسقة، فأحس بالشيخوخة والعقم واللاحقيقة».

بورخيس.. يقرأ ويتخيل ويحلم..

والشرق عنده يقترن بعالم الف ليلة وليلة السحري.. يقول:

«هناك بيت شعري لجوفيال قرأته منذ اربعين عاماً يقول فيه متحدثاً عن مكان قصي (ابعد من الفجر ومن نهر الكونج) و«الشرق كله يختزل عندي هذه الكلمات» والشرق عنده كذلك «الذهب» وفسرت الكلمة لا بمعناها المادي وانما بشروق الشمس التي تصبح فيها السماء ذهبية اللون».

ويؤكد بورخيس على هذا المعنى قائلاً: «لعل اكثر ما شدني هو كتاب ايرمين بالاسيوس (دانتي والاسلام)» ويضيف: «ان والدي كان يكتب القصائد الصوفية، وكان يقول لي ان الخط الصوفي يسير مع الشمس: الشمس تأتي هناك وكذلك الافكار المقدسة».

واتهم بورخيس بالارستقراطية.. غير انه يجيب عن التهمة الموجهة اليه قائلاً:

«انا ارتدي السنوات، السنوات هي التي تتحكم بأصابعي الان..».

كما اتهم كذلك بالتعاطف مع النازية، وينفي غالغر عن بورخيس التهمة بقوله: «بالعكس ان قصته **Deutsches Requiem** تحاول توضيح الهدوء الذي يبرر فيه الفرد اسوأ الاعمال، وعلى اكثر الاسس عقلانية، ويجب على الفرد ان يكون متشككاً في قدرات الفكر ليس لانها عبثية بل لانها خطرة اخلاقياً ان لم تكن كذلك».

وفي حديث صحفي قال بورخيس: «لم اعد مستعداً.. لسماع الكلام الامبراطوري، انني اكثر استعداداً لسماع لغة الخبز».

وتحدي بورخيس نفسه بعد ان فقد بصره وقد صرح قائلاً: «انني اشعر كما لو ان جدران الاسمنت تتساقط عندما احدق فيها، انها الحاسة ماقبل الاولى وليست الحاسة السادسة او السابعة كما يقولون».

● ولبورخيس مواقف واراء غريبة، مدعاة للتأمل والمناقشة، فهو يقول عن سارتر بعد رحيله: «عندما مات سارتر شعرت كما لو ان العالم استعاد بعضاً من نظافته، كيف تستطيع ان تتحمل رجلاً يتقيأ بين يديك لمجرد التقيؤ».

ومن غير ان ينتبه الى تأثير فلسفة سارتر، يواصل حديثه: «هذه هي فلسفة اليوم، انها اضفاء الشرعية الانسانية على حالة ساقطة هي الغثيان، اجل انني ابحث عن الافكار النظيفة في الفلسفة، ولا انتمي الى ادب القمامة».

انه يعمم ولا يشخص، يرفض دون ان يقف عند ابعاد او حدود علمية دقيقة وجدلية.. وهي احدى المآخذ عليه..

ومثلما اندفع بورخيس نحو سارتر، اعتبر غابرييل غارسيا ماركيز مشبوها وقال عنه «لقد فعل ماركيز اشياء كثيرة لكي يصل» مع ان اعمال ماركيز تدل على عمق في التفكير ودقة في تناول الاحداث..

ولم يكتف بهذا.. فقد كان يسعى الى ان يكون المجد له وحده.. يقول: «على القرن الحادي عشر ان يرفع قبعته بمجرد ان يقترب من قبري».

● لقد عاش بورخيس الذكرى كاملة.. والخيال عنده كما يقول «مزيج من الذاكرة والنسيان» وترك «للزمن يعيشه» والعمى الذي اصيب به «يمنحنا امتياز ان نعيش الوقت بكيفية مختلفة عن الاخرين.. ان علينا أن نتذكر وإن ننسى في وقت واحد، اذ لا ينبغي ان نتذكر كل شيء، وبالطبع اننا لا نستطيع ان ننسىٰ كل شيء، والا لما وجدنا؛ لاننا نوجد بماضينا، والا لما عرفنا من نحن».

هنا تكمن قيمة بورخيس.. في تفاؤله واضفائه البدائل لحياة شقية افتقد فيها البصر ومازال يمتلك شرطه الحقيقي في ان حياة غنية، وان يضفي عليها ديمومة من الوجود والحركة..

ان كوابيسه الرئيسة «المتاهة والكتابة والمرايا» جعلته يستمر في معانقة الحياة.. وان يتذكر مجده في تعلم اللغة الالمانية لمجرد ان يقرأ شوبنهاور بلغته.. وان يعرف كذلك الاسبانية ويكتب معظم اعماله فيها، ثم تعلم الفرنسية واللاتينية والانكليزية والايسلندية فعاش ذاكرته كاملة بعد فقدانه النظر.. ذلك انه ظل «في الانتظار، فأن روحي تحترق، ذلك انني ارغب في المعرفة»..

وتحولت ذاكرته الى حالة من التأمل والمراجعة الداخلية.. وراح يكتب من خلال وعيه الداخلي بالاشياء وبالعالم.. مستنداً على ارضية ثقافية واسعة..

ومع انه كان يرغب «ان تضعه دوائر المعارف في قرن العبقريات وصفه: الصافي سعيد ومحمد بنيس في لقاء اجري في مراكش ونشر في مجلة (كل العرب) ٢ ك ٢ / ١٩٨٥ بأن بورخيس «آخر الفوضويين في العالم».

ولم يشك الصافي وبنيس بان كتب الانطولوجيا ستشير الى ان «بورخيس كان كاتباً رجعياً وشوفينياً ومتعصباً» وفي جواب لبورخيس على اسئلة الصافي وبنيس يقول:

«ليست لي رسالة او خطاب.. كما انني لا أحب التفسيرات».

وفي نفس الوقت الذي قرأنا عن اعتداده بنفسه؛ نجده يتحدث بتواضع: «كل الناس قرأوا اكثر مني، ولكن من ناحيتي عرفت ماذا اقرأ.. لقد اطلعت على القرآن في نسخ كثيرة، كما قرأت الف ليلة ولية ـ ويذكر انه قراءته كانت في الحادية عشرة من عمره ـ وبعض كتب المتصوفة»

٢. بورخيس
الشاعر والانسان

ترجمة: سرور محمد

ونتفق الى حد كبير مع رأي د. ب. غالغر فيما قرأناه من قصص مترجمة الى العربية كونها: «تؤدي الى الرهبة واثارة المتعة والدهشة والحيرة والامل.. لدرجة تجعل الفرد حكيما، الا انها لا تثير اليأس في الفرد، وكما في الميتافيزيقيا، ينشغل المرء.. في لعبة بورخيس؛ في الترقب الزمني والمكاني اللذين لا علاقة لهما إلا بذاتها»

قصص بورخيس متخيلة تعتمد على مصادر ثقافية لمؤلفها. الراوي فيها غائب، والذكرى فيها دائمة.. ولكنها خفية لا نعرفها الا من خلال تذكر بورخيس لها..

ومع هذا التحديد.. لا نجد بأن ماترجم الى العربية كفيل بتقديم بورخيس الذي عرفنا وعرف الشرق وزار بلدانه وتعرف على أناسه.. قبل ان نتعرف عليه كأنسان وكمبدع.. له مواقفه التي نتفق مع بعضها ونختلف مع البعض الاخر منها.. لكننا ينبغي ان نقرأه قراءة متأملة، هادئة وان نعي صوتنا في فكره.. وان نعرف كتابه:

«كتاب الامل» الذي كان يعده «احسن كتبه واقربها اليه، وانه ممتع ولا نهائي..» ووصفه بقوله: «يمكن قراءته بداية من الصفحة الاولى او الاخيرة او ماقبل الاخيرة او المئة، كتاب بلا صفحات، دائماً حين نفتحه نجد انفسنا في الصفحة التي نرغب ان نقرأها» فهل نأمل أن نفلح في الدعوة الى ترجمة «كتاب الامل»؟ ترجمة كاملة دون اقتطاع نصوص متفرقة منه؟

●●●

في كاتدرائية سان بيير في جنيف يرتفع اليوم رفات الكاتب والشاعر الارجنتيني جورج لويس بورخيس، الذي رحل في الرابع عشر من حزيران الماضي، وبرحيله تكون الاوساط الادبية العالمية قد خسرت علماً من اعلامها البارزين الذين حفت حياتهم بالاخفاقات والاهانات والفشل والتعاسة ولكنها اعدتهم بالمقابل بعزيمة لاتلين حتى قال بورخيس عن ذلك عرفت ان كل شيء. يمكن انه يترجم الى كلمات، وخاصة الاشياء السيئة، الا السعادة فانها لاتحتاج لمن يترجمها، فهي بحد ذاتها».

كان بورخيس يشعر منذ نعومة اظفاره بان مستقبله سيزدهر في عالم الثقافة والادب، ولهذا عكف، الطفل قصير النظر هذا على مكتبة ابيه ينهل من الفلسفة المثالية لبركلي وهوم، وعن كتاب الف ليلة وليلة، من الموسوعة البريطانية ومن قصص وروايات ادغار الان بوولويس كارول، ديكنز، ستيفنسن وغريم، حفظ عن ظهر قلب جميع قصائد شيلي، كيتس، وسويبنرن فتكشفت امامه افاق الشعر ومعانيه، واصبح مع كافكار وبروست وجويس من اكثر الكتاب شهرة في هذا القرن.

وكان والد بورخيس يحلم بأن يصبح ابنه الكاتب الذي لم يستطع ان يكونه لانه لم يكن قادراً على تحقيق حلمه انذاك على الرغم من ولعه الشديد بالادب والفلسفة، فستوكان تلميذ سسرسبنر وصديق وليامز جيمس الحميم، وكانت مكتبته عامرة بكتب انكليزية لاتنتهي، وكان بورخيس يقول «ان كتب ابي الانكليزية وكتب امي الفرنسية كانت اهم شيء في حياتي ومنها بدأت ثقافتي عندما كنت في الثالثة من عمري ولم اذكر زمناً مر دون ان اكتب او اقرأ فيه»...

وهكذا اغتنت ثقافته الموسوعية. ولم يشك بورخيس لحظة بانه انما خلق لكي يجمع كل المشاعر والصور الجمالية في هذا العالم الذي لا يمضي يوماً الا ويلتقط فيه اشياء فردوسية على الرغم من اعتقاده بان الجمال شيء عابر.

لم يكن بورخيس يقيم اهمية لقيم الاصالة في اسلوبه، فقد كان يعتبرها خرافة ولم يكن يولي اهمية للتقليد بل كان يهتم بتفرد اسلوبه ليكون ممتنعاً امام الاخرين وقد عكس هذه النظرية في محاولاته النثرية والشعرية، فكتب في عام ١٩٤٠ اول قصة له بعنوان «بيير مينار» ومينار.. هو رجل مثقف من القرن العشرين ومؤلف «كيشوت»

يعتقد بان ازدحام المكتبات بالاعمال الجديدة سببه انعدام الذوق والثقافة.

خصص بورخيس في هذا الوقت جزء من حياته لمقارنة كيشوت الميناريه بـ كيشوت السيرفانتسية.

عندما كان بورخيس مايزال صبياً بدأ بكتابة مخطوطة يدوية عن الميثولوجيا الكلاسيكية وبلغة انكليزية ضعيفة كما اعترف، ترجم في عامه التاسع كتاب «الامير السعيد لاوسكار وايلد» - وفي عام ١٩١٤ رحلت عائلته الى اوربا بنية الاقامة هناك، واجبرتها ظروف الحرب العالمية على التوجه الى جنيف، وظلت هناك حتى عام ١٩١٩، وهناك حصل بورخيس على شهادة البكالوريا واصبحت جنيف مثل وطنه، وعندما سافر الى اسبانيا بعد ذلك صدرت له سلسلة محاولات ادبية، وسياسية وديوان شعر بعنوان «ايقاعات حمراء» تمجيداً للثورة الروسية لكنه اتلفهما ما ان انتهى من كتابهما، في عام ١٩٣٢ صدر له اول كتاب بعنوان «مجادلات» وكان عمره ٣٣ سنة، قال في مقدمته «ليس للحياة والموت وجود في حياتي

كان بورخيس البصير يقول عن العاهة التي اصابته ان فقدان البصر شيء صعب ومؤلم، فقدت بصري اولاً ككاتب وقاريء وكان الهاجس المرعب الذي تملكني حينذاك هو ان اجد نفسي يوماً امياً، ثم بدأ يستحيل علي ان ارى شيئاً في المراة، بعد ذلك اخذت صور اصدقائي وملامحهم تضمحل شيئاً فشيئاً، ان الجميع يعتقدون ان الاعمى لايبصر سوى الظلام بغير انني ارى هوة سحيقة من الضياء.. ولا شيء سوى الضياء..

ان فقدان نعمة البصر قد اتاح لي من ناحية اخرى الشعور والتفكير الافضل بالادب»..

وفي اواخر حياته عكف بورخيس على كتابة قصائد السونيت / المؤلفة من ١٤ بيتا / لسهولتها وامكانية تصحيحها بمساعدة القافية، اعتمد الكاتب في بداية حياته الاسلوب الباروكي ربما بدافع التقليد وكان يسعى للبحث عن الاستعارات المدهشة ويجاهد ليجعل كل وصف او نعت يحمل دهشة كبيرة للقاريء وفي الاونة الاخيرة اخذ ميله يتجه نحو البساطة والحيادية اذ ينساب الحدث.. في مؤلفاته كما يقول - فلا ينشغل القاريء بالمؤلف ولكن بالموضوع..

وعندما ذاعت شهرته في انحاء الارجنتين التي بدأ يجول الارجنتين مترئساً المؤتمرات الادبية التي خصص بعضها لمناقشة شعر الكوشو «وهو شعر قديم ازدهر في ارياف الارجنتين على السنة حراس قطعان الماشية هناك» والقى الضوء في تلك المؤتمرات على الادب الالماني في القرون الوسطى وعلى اداب الشرق.

في الخمسينات بدأ كل من تيستور ايبارا وروجر كابوا بترجمة بعض اعماله الى الفرنسية.. وبفضلهما عرفه الوسط الادبي الفرنسي، وفي عام ١٩٦١ فاز بالجائزة التي حصل عليها مناصفة مع صامويل بيكيت جعلته مشهوراً في الوسط الغربي الادبي، وكان عمره آنذاك ٦٢ عاماً، فاصبح هذا الكاتب والشاعر والمفكر شيئاً فشيئاً شخصية لها خطوتها في الاوساط الادبية العالمية وترجمت مؤلفاته في جميع انحاء العالم وتهافت المثقفون والنقاد الى سماع محاضراته في الولايات المتحدة كما في ايسلندا في اليابان كما في باريس، في ايطاليا كما في السنغال والمانيا، وهكذا.. لم تكن حياة بورخيس رتيبة اومملة لانها كانت مشحونة بالمشاريع الثقافية التي خرج بعضها الى النور، وانتهى بعضها الاخر بنهاية الكاتب.

الجديد في الادب العراقي

حيرة سيدة عجوز

قصص

مهدي عيسى الصقر

باسم عبدالحميد حمودي

اصدر مهدي عيسى الصقر مجموعته الجديدة (حيرة سيدة عجوز) حديثا بعد مجموعتيه (مجرمون طيبون) و (غضب المدينة) ونتناول هنا دراسة تطور القاص فيها:

ان ابطال (حيرة سيدة عجوز) كمجموعة لا كقصة مفردة يحبون ان يجدوا في الحياة شيئا يجعلها اجمل ولكنهم لايصادفون ولايتعايشون الا مع الجانب السلبي للحياة.

وبالرغم من ان بعض النماذج والشخصيات تبرز كمحاولة من القاص لصنع المعادل الموضوعي للايجاب ولكنها تدخل حركة القصة ومعمارها كنماذج مراقبة لاتفعل الكثير، ومن هذه النماذج: الراوي في القصة الاولى الذي حاول اخفاء خبر موت سيدة عجوز عن المرأة التي يسكن معها والاطفال في «جزئيات الهيكل» الذين يراقبون ويعلقون على الحدث دون ان يفعلوا شيئا وصاحب الكشك في «المسبحة» الذي يراقب حركة المجتمع المغادر منازله صباحا والعائد ظهراً ولايستطيع ان يفعل شيئا لماحدث في النهاية حيث قتل صبي على يد صديقين له ولا استطاع والده ان يمنع الجريمة التي كان يحس بوقوعها دون ان يتصور مداها.

لقد بنى الصقر قصصه على تلك الصورة القاتمة التي رسمها في القصة الاولى حيث يعيش شابان في بنسيون في مدينة اوربية مع امرأة عجوز وحيدة عافها اولادها ولم تعد تعتني الا

بقطتها، احدهما شرقي يروي ويراقب والاخر شاب يعمل في مصح للمسنين ويصف بسادية كيفية تعامله معهم ويثرثر عن جلساته في الحانة وعراك نساء الشوارع امام الجميع مثل عراك الديكة درن ان يتصدى احد لفض النزاع بل يشبع الجميع رغباتهم السادية في التحريض والضحك، وعندما يغادر (بن) الشاب الاوربي المنزل تقول السيدة العجوز «انه فتى طيب مثل كل الفتيان ولكن روحه ـ مثل الاخرين ـ لا ادري ماذا جرى لها. إن الحيوانات تفترس عندما يعذبها الجوع ولكن انا لم أعد افهم شيئا مما يجري واشعر اني شخت كثيراً.. هل تفهم انت شيئا؟» ثم اعتذرت لثرثرتها منصرفة لقطتها وهي تحس أن علاقتها مع هذا العالم قد تصدعت.

ان هذه الصورة تتكرر بايقاعات مختلفة في القصص التالية حيث نجد شيئا ما غير صحيح يحدث على حساب ماهو ممكن ان يكون.

في «جزئيات الهيكل» ينبغي ألا تحلل التفاصيل التي صورت العلاقة بين الاطفال المتابعين لتصرفات الاعمى والكسيح وبين هذين وصاحب البستان الذي يكتشف محاولة (الجسمين) سرقة عذوق تمره فيلاحقهما بضراوة، ينبغي ألا تحلل على انها مجرد قدرة حكائية من كاتب يروي طرفة او نادرة فهناك علاقة متكاملة بين كائنين انسانيين اعتادا على العمل سوية كشحاذين وعلى السرقة واذ يختل هذا التكامل باكتشاف صاحب البستان وجودهما فيه تنفرط العلاقة وتنهار جزئيات الهيكل المتكامل بين الاعمى والكسيح فيما ترسم حركة الاطفال المتابعين لهما رموز براءة الانسان الاولى، تلك البراءة التي فقدها الهيكل قبل ان يتكامل وازداد عنها بعداً بعد إنفراطه ولم تستطع ان تفعل شيئا لترميمه او الصراخ داخله.

في «المسبحة» التي تذكرني بقصة لنزار سليم نشرت من مجموعته (رغم كل شئ) بعنوان (ترنيمة ابو الشلغم) حيث نجد نزار سليم يمد الحدث الى ما وراء عملية القتل ويجعل بائع الشلغم يعيش حالة الاستلاب ويجسدها بترانيمه الشعبية فيما يقطع الصقر الحدث عند مشهد القتل بصورة ميلودرامية ولكنه يحشو القصة مسبقا بتفاصيل جميلة عن دورة الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع كباراً وصغاراً بعيني المراقب صاحب الكشك الذي يقف شاهداً عاجزاً لايستطيع فعل شيء.

في قصة «الحصان» يبني الصقر قصته على عدم المباشرة واستخدام القطع السينمي المتزامن وهو يصور العلاقة بين حصان هرم رماه اصحابه في الطريق وشيخ عجوز يعيش في بيت ولده منبوذاً زائداً عن الحاجة، واذا كان العديد من القصاصين مثل موفق خضر وعبدالاله عبدالرزاق وموسى كريدي وغيرهم قد صوروا ذات الموضوع فيما بعد نشرت قصة الصقر عام ١٩٧٢ ـ فأن الصقر كان اسبقهم الى استخدام الدلالة الرمزية لتعاقب الاجيال والايحاء ووحدة الترميز الدلالي بين الحصان والعجوز او الحصان العجوز والانسان العجوز واكثر خوفا من الموت القادم (ذلك المجهول) للانسان وهو يعيش تبدلات عصره وليس اكثر تمثيلا لذلك من قصتي (حيرة سيدة عجوز) و (المسبحة) رغم التنويع المضموني في العزف على ذات الوتر.

من ذلك نعتقد ان قصة مثل «المضخة» التي نشرت في مجموعته السابقة (غضب المدينة) لاتمت الى جسد المجموعة الجديدة بصلة فهي تعبر عن مرحلة اخرى سابقة من عمر الكاتب ودرجة نضجه فيما نجد في قصة مثل (عنق الزجاجة) ذلك الاحساس بالمراقبة غير الفاعلة (ولكن الواعية لما تفعل) لحركة الحياة اليومية حيث يكتفي القاص بدور الشاهد على ما يدور في الطبيعة الحياتية مصوراً موجات الحركة البشرية منذ الصباح حتى المساء في شارع اعتاد ان يجلس في جزء منه وهو عاجز عن الحركة مربوطاً بكرسي متحرك.

واذا كان ثمة علاقة غير فاعلة بين عجز الشاهد وحيوية الحركة في الشارع فأن ذلك مرتبط بوعي القاص لما يجب عليه ان يكون شاهده الذي لم يكن يتدخل في التجارب القصصية الاخرى الا على سبيل ايضاح أبعاد التجربة.

ان قصة (عندما تبدو كل الرياح ساكنة) ختام دلالي واضح للمجموعة حيث ينزع القاص الى تصوير تجربة للبراءة والعلاقة التي لا اصدق منها ولا اكثر تطهراً، تلك العلاقة التي تنشأ بين صبي وصبية يتجاوران ويتبادلان خبرتهما في لعبة الطيارة الورقية، واذا كان ذلك يذكرنا بتجربتين سابقتين لتصوير علاقة من هذا النوع اولاها لنجمان ياسين في قصته الجميلة ذات الدلالات المتعددة (جوار قصر شاهق) وثانيتهما قصة (هو وهي) ليوسف ادريس والتي نشرت مرة اخرى بعنوان (لعبة الحياة) فان تجربتي ياسين وادريس تختلفان دلاليا، فقد ركز الاول على عنصر البراءة الذي يتحدى الفواصل الاجتماعية لدى الطفلين واهتم الثاني بوضع لعبة الحياة بين الرجل والمرأة امامنا في بدايتها الاولى دون دلالة جنسية وذلك لكي يدلنا على بناء الواقع الاجتماعي منذ البدايات لكن تجربة الصقر اختلفت في صياغة هذه العلاقة الاثيرة المتخلصة من واقع اجتماعي او جنسي ورسمت لتحمل ـ كقصة ـ تعويضها النفسي والفكري عن تجارب القصص السابقة التي عكست تجربة الانسان المثقل بالوحدة والوحشة وسوء فهم الاخرين له وصراع المجتمع والاجيال ولهاثهم نحو غايات متعددة تطهر هو منها (أوكاد) وعاد مراقبا لما يحدث دون ان يفعل شيئا.

وليست مهمة النقد هنا مناقشة ردود فعل هؤلاء الشهود الذين هم شاهد واحد ولكن من الطبيعي ان يناقش ـ وقد فعل ـ قدراتهم على نقل الصورة التي يريدون لعالمهم وقد نجحوا في ذلك باقتدار يشهد أن مهدي عيسى الصقر مازال ذلك الكاتب اللامع الذي يدقق طويلا في موضوع قصصه ويستطيع تجسيدها ببراعة وحيوية تقف امامها باحترام وانت تقرأ تجارب القصة القصيرة عالمياً.

وختاما لابد من القول اننا لاندري حقا لم لم يضم الكاتب قصتيه (وجه حنه) التي نشرت في (الاديب المعاصر) عام ٧٥ و (الحروف المطفأة) التي نشرت قبلها في ذات المجلة الى هذه المجموعة ففي القصة الاولى مخاطبة درامية باذخة التعبير للوطن وفي الثانية محاولة تجريبية هامة كالتي حاولها القاص في قصته (الهدير) على اختلاف التجربتين.

الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث

مصطفى بغداد - المغرب

يجب أن نؤكد في البداية أن رسالة الأستاذ محمد الكتاني لنيل دكتوراه الدولة في الأداب والتي صدرت في كتاب عن دار الثقافة بالدار البيضاء قد ألمت بموضوع القديم والجديد والصراع بينهما من كل الجوانب لذلك كانت الرسالة مستوعبة للموضوع بشكل أرحب وأشمل بحيث يصعب الوقوف على كل تفاصيل الموضوع وجزئياته.

ان الصراع بين القديم والجديد لابد أن تكتنفه مشاكل وصعوبات وترتبط به مفاهيم واراء ووجهات نظر وفي اطار هذه الاشكالية يقول محمد الكتاني: نفرق في هذا البحث بين القديم والجديد مفهوماً ادبياً، وبين لفظي القديم والجديد بمعناهما اللغوي المجرد، فالقديم والجديد لغةً لفظان قديمان قدم اللغة نفسها لكن مفهوم القديم والجديد أدبياً مفهوم حديث ظهر بفعل التطور الادبي الذى عرفته حقبة معينة من تاريخ الأدب العربي الحديث مثل ما عرف أدبنا العربي القديم من قبل مفهوم القدماء والمحدثين في حقبة مماثلة من تاريخ اللقاء بين العرب والثقافات الأجنبية.

ومن هنا كان من الضروري حسب ما يؤكده الأستاذ الكتاني الالمام بجانبي الممارسة والخبرة في تكوين المفهوم لاننا من هذه النافذة نطل على العلاقة الجدلية بين الواقع العملي والمفاهيم نفسها ومن ثم فالمفهوم لايمكن أن ينشأ من غير أن يتيح له الواقع الخارجي عوامل نشأته، وهكذا يقتضي تحليل المفهوم الأدبي للقديم والجديد أن نميز فيه - يقول محمد الكتانى بين مستويين: مستوى تجريدي ذاتي، ومستوى موضوعي، وفي هذا الاطار فان كل مفهوم هو تأرجح بين الذاتية والموضوعية بحسب ما يتهيأ لتكوين المفهوم من دواع اديولوجية او شروط موضوعية ولذلك اصبح هذا المفهوم يعني قضية مطروحة أمام الفكر العربي الحديث يبحث طبيعتها ويغوص في اشكاليتها وروابطها التاريخية والحضارية.

ويقدم الاستاذ الكتانى خلاصة للقديم والجديد اللذين يشكلان في نظره مفهوما فكرياً قد يخص الحياة الثقافية وقد يعم فيشمل كل شىء في الحياة المادية والروحية للانسان فيكون مفهوماً حضارياً للانسان. يستدل محمد الكتانى هنا بما قاله الدكتور طه حسين فى كتابه حديث الاربعاء: ان مصدر هذا الاختلاف بين القديم والجديد هو الحياة نفسها ولا منصرف عنه لأنه الحياة وهذا ما يجعلنا، يقول محمد الكتانى نرتد الى تاريخ أدبنا العربي القديم لنقف على نشوء مفهوم القديم والحداثة لأن القديم والجديد ظاهرة تلازم الأمم الحية، وترتبط بظواهر التطور في الحياة كلها وما دامت هذا الحياة فهناك تطور وهناك تجديد.

ومن هنا يقترح محمد الكتانى ان نبحث عن نشأة مفهوم القديم والجديد في الأدب العربي الحديث من خلال المواقف الأولى التي وقفها رواد الانبعاث الفكري والأدبي حين واجهتهم متناقضات الواقع المتخلف في العالم العربي تجاه التفوق الأوربي الحضاري من ناحية وتجاه ازدهار الماضي وعظمته من ناحية اخرى.

وتأسيساً على ذلك يرى الأستاذ الكتانى ان المفهوم الأدبي لابد أن يكون ناشئاً من احول مماثلة في الحياة الأدبية للحياة الاجتماعية والحضارية بوجه عام. ولابد من أن يكون مسبوقاً بالواقع الاجتماعي المليء بالمتناقضات وبالمواقف الفكرية المختلفة التي حددت محتواه وهيأت مناخه واكسبته ابعاده.

ويفترض محمد الكتاني أن مفهوم القديم انبثق من دعوة محمد عبده حين ارتفع صوته بالدعوة الى أمرين عظيمين الأول تحرير الفكر من قيم التقليد لفهم الدين على طريقة السلف والثاني اصلاح اللغة العربية في التحرير.

وعن تأثير ذلك في الأدب يؤكد الباحث أن ذلك واضح خصوصاً اذا عملنا أن انبعاث الأدب العربي انما جاء في اعقاب هذا الوعي الديني والقومي والسياسي في النصف الثاني من القرن الماضي فارتطبت الأقلام والقرائح بالاصلاح الديني من ناحية وبالنضال القومي السياسي من ناحية ثانية.

يقول الاستاذ محمد الكتانى تشير معظم كتابات الباحثين الذين تناولوا قضية القديم والجديد الى أن هذا المفهوم قد أخذ يروج بكثرة في اعقاب الحرب العالمية الأولى في الصحف والمجلات بينما يذكر البعض أن مسألة القديم والجديد لاتكاد فتجاوزفي عمرها ما وراء العقد الأول من هذا القرن، ويستطيع الباحث أن يلاحظ ظهور المقالات المتصلة بظاهرة القديم والجديد منذ العقد الثالث من هذا القرن باقلام كبار الكتاب في مصر ولبنان وغيرهما.

ومن ضمن هؤلاء الكتاب في نظر محمد الكتانى بطرس البستاني الذي استعمل هذا المفهوم لأول مرة بمناسبة صدور أول صحيفة وطنية في بيروت وهي (حديقة الأخبار) ١٨٥٨ ومن المجلات التي اهتمت بهذا المفهوم وكانت المجلة الرائدة في ميادين التجديد الفكري (مجلة المقتطف) ١٨٨٤ وفي مستهل هذا القرن تطلع المجلة المصرية على قرائها بمقالات يهاجم فيها الشاعر خليل مطران التقليد للقديم ويدعو الى الأخذ بالتجديد وتظهر بعد ذلك حركة التجديد في الشعر المصري على يد عبد الرحمان شكري والمازني والعقاد.

وفي هذا الاطار يشير الاستاذ محمد الكتاني الى كثير من المعارك التي عرفها الأدب العربي الحديث انطلاقاً من المازني الذي فتح المعارك الأدبية حول القديم والجديد بعد ظهور ديوان شكري، الى ظهور كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة الى معركة الكاتب الفلسطيني خليل سكاكيني مع شكيب أرسلان حول أسلوب الكتابة الى ما كتبه (سلامة موسى) في مجلة الهلال سنة ١٩٢٤.

يعلق محمد الكتاني على هذه الظاهرة قائلا: وبهذه المقالات وما عكسته من معركة أدبية وبامثالها من كتابات المناصرين لهؤلاء وأولئك وبالأجواء الفكرية التي ظهرت فيها دخل الصراع بين القديم والحديث دوراً من أدواره العنيفة الحاسمة وازداد عنفاً وامعاناً في المجابهة في معركة الشعر الجاهلي التي اصطدم فيها زعيما المذهبين طه حسين والرافعي واصبح الاستقطاب واضحاً بين المذهبين وبين انصارهما على السواء.

وبالرغم من ذلك كله يرى الباحث أن هذا المفهوم الذي كان ينطوي عليه لفظ القديم والجديد كان مفهوما غامضا أو بالأحرى متعدد الانحاء والمعاني. ومن أجل ذلك يرى الدارس أن من الضروري الوقوف على أبعاد هذا المفهوم ومستوياته الفكرية عند الذين خاضوا معارك القديم والجديد.

وكنموذج لتطور القديم والجديد ومستوياته يسوق الباحث أمثلة متعددة ومواقف مختلفة للكتاب والأدباء وقد كان الأدب المكتوب من الموضوعات التى كثر حولها الجدل ويعطيك الباحث كنموذج لذلك مساجلة أدبية بين سلامة موسى وتوفيق دياب، وقد دافع سلامه موسى عن الحرية في الأدب وعدم التقيد أصلا بالأخلاق بينما دافع توفيق دياب عن وجهة النظر الأخرى وتمثل ذلك كله في المعارك الأدبية التي شهدتها سنة ١٩٢٧ وخلاصة الموقف الديني من قضية الصراع بين القديم والجديد أنه موقف شمولي لاينظر للأدب وحده في ميدان المواجهة انما ينظر الى التراث الشرقي كله تجاه الحضارة الغربية والى اللغة العربية كلها تجاه العجمة والأمية والعامية واللغات الغازية والى الأدب العربي تجاه التأثير الأدبي الوافد من الغرب والى فنون هذا الأدب الجديدة التي طغت على تقاليد الكتابة.

ويعطينا الباحث مجموعة من المواقف والاراء لكل من عبدالعزيز البشرى وشفيق جبرى والدكتور مصطفى جواد والدكتور نقولا فياض ويعلق الباحث على هذه المواقف: ومن هنا نشأ التقويم للقديم والجديد في مجال الأسلوب أولا كما يؤكد ذلك غير واحد من كبار الباحثين والنقاد والكتاب في هذه المرحلة بالذات.

من هنا تكون تصريحات الأدباء وكتاباتهم خير شاهد على القديم والجديد والحسم فيهما من ذلك ما يسوقه الباحث من خلال تساؤل أحد الأدباء وهو الصفدي عندما تساءل ما هو الأدب الجديد وكيف يكون؟ يجيب بانه مادام هذا الجديد لايغير من أصول اللغة وأساليبها فلن يكون هناك قديم ولاجديد وانما هناك أساليب مختلفة للتأدية والتصوير. يقول الصفدي. سموا الأشياء باسمائها وقولوا ان هناك الفاظاً وافكاراً ومصطلحات لاغنى عن اختراعها واشتقاقها وتركيبها للدلالة على مقاصد ومعان جاءت بها الحضارة الحديثة.

والى جانب ذلك يعطى الباحث صورة متكاملة للصراع الفكري في مشاربه المختلفة من ذلك مثلا بحث قاسم أمين عن اليقينية العلمية التى يستعين بها في طرح المشكلات الاجتماعية ومن ذلك ايضا ما ذهب اليه علي عبدالرازق من فصل الدين عن الدولة عن طريق نفي قيام الخلافة الاسلامية على الأساس الديني في التاريخ الاسلامي، ومن ذلك ايضا موقف طه حسين فى كتابه في الشعر الجاهلي ومن هذه المواقف كلها يستنتج الباحث أن الوعي الايديولوجي لم يكن يحدد المفهوم او التصور للموقف فحسب بل كان يقدم التحليل المناسب والرؤية المعيارية نفسها فالقديم والجديد في ضوء الوعي الوضعي ظاهرة اجتماعية وحضارية وانسانية شاملة.

أما عن الوعي الاجتماعي فهو في نظر الاستاذ محمد الكتاني ظاهرة تستلفت الانتباه ذلك أن الصراع بين القديم والجديد لن يتم تحليله ودراسته بغير تحليل المستويات الاساسية للحياة الاجتماعية التي هي بيئة الصراع بين القديم والجديد ومن ثم يستنتج أن هناك مجريين يمدان الحياة الأدبية بالتجديد والتغيير مجرى الثقافة الاوربية ومجرى الواقع الاجتماعي العربي في نضاله السياسي ضد القوى المسيطرة عليه من الخارج أو من الداخل ولذلك لقيت ظاهرة الصراع بين القديم والجديد مجالا خصباً كما لقيت تفسيرها في ضوء الوعي الاجتماعي عبر انحاء من التصور اهمها تفسير ظاهرة الصراع في الآداب على اساس ارتباط الأدب بالصراع العام في مجال الحياة الاجتماعية بين القديم والجديد.

ويخصص الباحث مبحثاً مهماً عن الدعوة الى العامية فيقول: يوجد مع هذه اللغة الادبية والفصحى لهجات محلية او اقليمية مختلف باختلاف البيئات العربية. وتخضع لما تخضع له سائر اللهجات من حيث التطور والتغير والتأثر السريع. والباحث يستخلص أوجه هذا الصراع من خلال مظاهر متعددة فكرية وسياسية واجتماعية وبلاغية وأدبية ومن خلال الصراع حول اللغة العربية نفسها كما يبرز ذلك من خلال بعض الاشكاليات كاشكالية المفهوم الشعري واشكالية الصياغة الفنية وايضا من خلال صراعات متعددة حول مناهج الدراسة والتقويم فى مجال التراث والأدب ويحدد الموضوع الاخير من خلال التركيز على منهجية لدراسة الشعر الجاهلي وما أثارته من نقاش وحوار حادين.

ويعترف محمد الكتاني في الاخير أن الحقيقة الادبية لها طبيعتها الخاصة ومنهجها الخاص وهي ليست سوى تفسير كلي يمكن الاطمئنان اليه في حدود معينة وليس من الضروري ان يقدم البحث عنها ما يشبه القانون الطبيعي فأن البحث الأدبي لايواجه ظواهر كمية مادية تقاس بالزمان والمكان والكثافة وانما يواجه ظواهر تفسرها ظواهر واحساسات تفسرها احساسات ومدارك تعقلها مدارك.

نـاتالي ساروت والواقع الفـني

ميخائيل كرابتشنكو

ترجمة د. محمد دسوقي ابراهيم

إن دراسة الدور الذي تلعبه نظرة الكاتب للعالم في تعامله الفني مع الواقع ليست وحدها كافية. فما هي الاجانب واحد من قضية، جانبها الاخر - الشديد الاهمية - هو الطريقة التي تؤثر بها هذه الحياة نفسها على تطور نظرة الكاتب وعلى عملية الابداع ونتائجها.

ولقد شاع الاعتقاد - خلال مرحلة سابقة - بأن العمل الأدبي محض منظومة من الافكار يتم التعبير عنها بلغة مجازية. ولا زال هذا الاعتقاد شائعاً حتى اليوم. وهوفي جميع الاحوال على خطأ لأنه - أولاً وبداية - يتجاهل واحدة من اهم عناصر الابداع الفني وهي تعامل الكاتب مع الواقع. والمعتقدون بهذا الرأي ينطلقون - في الجوهر - من افتراض بأن كل ما يفعله الكاتب هو أن «يجد» شخوصاً مناسبة لافكار اتمت نضجها بداخله، وأن هذه الشخوص بالتالي لاتعدو كونها ضرباً من «نظارات النظر» للافكار. وبالتأكيد هذا هوحال ممارسة الادب في كثير من الأحيان. الا أن الفن الواقعي الحقيقي ينأى بنفسه عن مجرد ايضاح فكرة ما، وإن تكن فاضلة.

فالشخصية النابضة بالحياة والمعنى ترقى بكثير عن كونها مجرد تجسيد فكرة تشكلت مقدماً، كما يرقى العمل الفني عن كونه محض منظومة من الأفكار. والشخصية التي لا تعدو كونها تجسيداً لفكرة ما، تفتقد كلا من العيانية والتعبيرية الحية.. وهما السمتان المميزتان دوماً للتمثيل الفني بشروط واقعية. وإذا لم يكن العمل الادبي الا منظومة أوحتى نظاماً معقداً من الافكار المجسدة، فانه يفقد مجمل قيمته الاجتماعية - الثقافية والفنية والجمالية.

وكما نعرف، فان قوة الفن الواقعي تكمن في حقيقة أنه يميط اللثام عن شيء جديد في العالم المحيط بنا. ولقد أصاب «بلنسكي» كبد الحقيقة حين عرف الشخصية المتخيلة بأنها «الغريب الذي تعرفه»، مؤكدا بهذا التعريف على الجدة المميزة للتمثيل الفني وعلى علاقته الحميمة بالحياة الواقعية.

ونحن نعتبر دائماً ان خلق شخصية هامة من شخوص الأدب هو اكتشاف له شأنه في اثراء الثقافة العالمية. ولنا ان نتذكر فقط وعلى سبيل المثال شخصية (ناتاشا روستوفا) أو (هاملت) أو (خليستاكوف) أو (ترتوف) أو (راستنياك) أو (أبلوموف).

وتكمن قيمة الافكار الخلاقة في حقيقة انها توجه سعى الفنان وتقوده الى اكتشافات فنية. لكنها ليست، وببساطة، بديلاً عن تلك الاكتشافات. فهي تلقي الضوء على الحياة ولا تبقيها في الظلال.

وفي كثير من الأحيان، تكون الفكرة فرضية تسبر أغواراً من الحياة لم تستكشف بعد، وتشق دروباً في المجهول. والواقع هو الذي يضع خطط الكاتب ومفاهيمه موضع الاختبار، وكثيراً مايبدد أفكاره الخاطئة وتصوراته المسبقة ويغير طابع سعيه واتجاهه.

ومع ذلك، ليس بمقدور حياة الكاتب أن تختبر افكاره اختباراً شاملاً. فكما نعلم، تترك الافكار الخاطئة اثرها الذي لا يمحى ولا تخطئه العين في أعمال الكتاب الموهوبين. فالاستخفاف بمنطق الحياة، واخضاع مادة الموضوع الحية للافكار المسبقة: يقودان الى تخبطات فنية خطيرة، بل وحتى الى فشل ذريع.

ان مجرى الحياة السيال الجامح لا يوجّه - فقط - أفكار الكاتب بمجرد تبديلها، لكنه يؤثر بعمق على تطور مجمل رؤاه الايديولوجية والجمالية. فاراء الفنان ليست شيئاً استاتيكياً، لكنها عرضة للتبدلات، وبشكل اساسي في كثير من الأحيان. وهي تبدلات معقدة. وحسبنا ان نتذكر شيدرين سالتيكوف والطريق الذي صار عبره ديمقراطياً ثورياً، او تطور «جوجول» الفني من «المفتش العام» مروراً بالجزء الاول من «نفوس ميتة» ونهاية بـ «مختارات من

مراسلات الاصدقاء» ويكفينا ـ أيضاً ـ ان نتذكر التطور الايديولوجي والفني لدى «اليكسي تولستوي» الذي اصبح مناصراً عظيماً لمنهج الواقعية الاشتراكية، وأن نقارن بينه وبين «دوس باسوس» الذي عكس الاية وانشق عن الادب الديمقراطي ملتصقاً بقوى الرجعية الايديولوجية.

●●●

ان «الواقع» مفهوم معقد. ونعتقد ان الواقع ـ اولاً وبداية ـ هو العالم الطبيعي للاشياء التي نحتك بها على الدوام، كحياة البشر وأشكال الوجود اليومي للانسان. ثم نعتقد ايضاً انه علاقاتنا السياسية والاجتماعية وأحداث المجتمع الجارية، ومن النادر العسير ان نجد مفهوماً «للواقع» ـ أو «الواقع الاجتماعي» تحديداً ـ يحيط بعالم البشر الفكري وعلم نفسهم الاجتماعي، برغم ان كليهما موجود. بل وغني عن البيان انهما يؤثران دوماً على أوجه الحياة المختلفة وعلى العمليات المتضمنة في ابداع الاعمال الفنية. ومن الظلم، كل الظلم، أن نحد من افاق مفهوم «الواقع» فالحق ان القيم الثقافية والروحية تتجسد عادة في شكل الاشياء، كالكتب مثلاً والتماثيل واللوحات الفنية.

وليس بوسعنا انكار ان الواقع لا يقتصر فقط على عالم الموجودات الملموسة، او على ذلك العالم الذي اتم العلم والفن اكتشافه، او على العلاقات والروابط الثابتة المستقرة. لكنه ـ إضافة الى كل ذلك ـ هو هذا المتواري تحت السطح.. هو ما لم يكتشف بعد... وهو الدرب الذي يسير فيه العالم ويتطور وان تنوعه غير المحدود وتبدلاته الدائبة وبزوغ اشكاله الجديدة، كل ذلك يتطلب سعياً علمياً وفنياً لا ينقطع.

هناك رؤى متباينة ومواقف مختلفة من «الواقع»، لدى الفنانين الذين يخلصون الولاء لمدارس واتجاهات لا ـ واقعية. ولقد صرحت «ناتالي ساروت»، في كلمتها بندوة لينيغراد الدولية.

بأن: هناك نوعان من الواقع: اولهما الواقع الواضح، الواقع الذي يعمل فيه الفنان ويعيش فيه الناس من حوله، وهو الذي يمكن لاي شخص ان يكتشف معناه منذ الوهلة الاولى.

وليس هذا الواقع هو مادة الرواية، فلقد تم استكشافه ودراسته وهو معروف لدى الجميع. ولقد رأيناه مرات عديدة مصوراً في اشكال توالى استخدامها تباعاً الاف المرات.»

ولست اتمالك نفسي تجاه ذلك من الرد بسؤال: لماذا يتحتم على هذا الواقع الذي نعيش فيه جميعاً ان تتم رؤيته منذ الوهلة الاولى؟... ذلك بالطبع خطأ الفنان الذي ينظر الى هذا الواقع عن بعد، ولا يهتم بفهم تنوعه الحقيقي وادرك العمليات المعقدة التي تجري فيه. كما أن ناتالي ساروت على خطأ ايضاً حين تناقض نفسها قائلة ان الواقع «المشترك، قد تم، من قبل، استكشافه ودراسته. فلو كان هذا الواقع واضحاً منذ الوهلة الاولى، لما كانت بنا حاجة لدراسته. ولكن، حيث أنه موضع دراسة من جانب عدد كبير من الفنانين، فالاحرى أن نستنتج ان ما في الواقع ليس كله ـ والى حد بعيد ـ واضحاً وجلياً بذاته ـ ولا ريب ان «ناتالي ساروت تنسى أن أهم ما في الواقع أنه في حركة دائبة.

وإذ تنكر ناتالي ساروت «أن الواقع المشترك» يمكن ان يكون منبعاً لبعض المحاولات الابداعية المخلصة، فانها تفترض ان لكل فنان واقعه الخاص المختلف عن «المشترك». وتقول: ـ

«ولكن، يمكن ان تكون نقطة البداية في عمل الفنان منبتة الصلة بالصراعات والنزاعات الاجتماعية ـ او بالواقع الواضح من حوله.

يمكن ان يجد الفنان نفسه مواجهاً بشيء ليس بينه وبين تلك الاشياء اي مشترك.. مواجهاً بواقع يحس فيه انه بمفرده، وأن لا روح حية يمكن ان تصحبه صوب هذا الواقع الذي يفصله ويعزله عن الاخرين. فتندمج طريقته الخاصة في ادراك العالم ـ كما قال سيزان ـ مع جذور وجوده العميقة الغارقة في عالم اللاوعي».

تنظر «ناتالي ساروت» الى الواقع المتفرد للفنان كشيء منفصل كلية عن كل ماهو اجتماعي... عن كل مايعيش فيه الاخرون.

وليس المقصود هنا ذلك الادراك المتفرد او تلك الطريقة المتفردة في النظر الى العالم. لكن المقصود هو الواقع الذي يخلقه الفنان بنفسه، او بعالم اللاوعي في نفسه. وليس هذا هو العالم الموضوعي، لكنه عالم من الاحاسيس والافكار الذاتية التوهمية. اذ لا يزيد المفهوم الفعلي للـ «واقع» عن كونه محض مرادف لأهواء الفنان الذاتية.

ومن الواضح أن ما يقوم على أساس وهمي، ليس بمقدوره ان يحوز شيئاً من القيمة الموضوعية... تلك القيمة التي تنشأ عن علاقة الفنان بالعالم الحقيقي وبالحياة المشتركة لمن حوله، ومن افكارهم وطموحاتهم... فهنا وجد الفنانون العظام اساس أفكارهم التقدمية.. وهنا عثروا على مادة مفاهيمهم الفنية العميقة.

واقعية تشيكوف

بيوتر باليبفسكي
ترجمة محمد زفزاف

بالنسبة للمكانة التي يحتلها تشيكوف في التاريخ، فإنه يعطي لنموذج الأدب الروسي نبضاً جديداً، أو بعبارة أفضل، إذا ما نحن راعينا كل ما يكوّن خصوصية أعماله، نقول بأنه يعطيه جوهراً جديداً، لقد إستطاع الأدب بفضل تشيكوف أن يسترجع إستقراره الأصيل وطريقة التفكير، وصورة الحياة المستمدة من الأدب. كل ذلك في دقة كاملة وتطور. إن الموضوعية عنده تزداد نضجاً، وعندما تدخل الحياة في قوانينها غير القابلة للتقادم (في اكتمالها التام عن طريق الصور الفنية) فإنها تمارس رقابة على الأحلام والنفي والأوهام والطفرات والمشاريع، لأن أروع ما عند تشيكوف هو الحقيقة اللانهائية للحياة الواقعية.

إن تشيكوف، شأنه في ذلك شأن الكُتاب الروس الكلاسيكيين الآخرين، لا يمكن فهمه خارج المثال المشترك الذي الذي يطرحه الأدب الروسي. وإذا لم يتم استشعار ذلك عند تشيكوف فمعناه أنه لا يمكن استشعاره أيضاً عند غوغول. ويتجلى ذلك المثال في التصوير المبالغ فيه للطبائع، والنور الذي ينتزعه من ظلام المجهول، أو بمعنى آخر: عدم فهم المبدأ الايجابي، الذي يشمل تنوع أفكار دوستويفسكي.

فواقعية تشيكوف تجر أكثر من أي شيء آخر إلى وهم مماثل. وهذا هو الثمن الذي دفعته علاقاته الأولى مع القراء مقابل موضوعيته إن القارىء ـ وهو يشعر بأنه مفهوم من طرف الكاتب ـ يصبح عنده وهم بأن هذا الأخير متمكن من أدواته وينظر بكل وعي إلى هذا العالم القاسي المرير. وبعيداً عن هذا التعاطف، يصعب إكتشاف ـ منذ الوهلة الأولى ـ تلك العين الصارمة التي تقارن الانسان كما هو، مع ما كان يجب أن يكونه في الماضي والمستقبل.

كان دوستويفسكي يقول بأن الجميل يمكنه أن ينقذ العالم. وكان يبحث عن هذا الجميل، كما كان مشدوداً إلى عدة ميول متناقضة ولا يتورع في الرجوع إلى وقائع ميلودرامية أو قصص السيرة بأسلوب جيد، حتى يتمكن من تركيز الصورة المتلاشية للجمال. وكان الفشل والسقوط يصاحبان شطحات السخرية الكبرى نحو هذا المثال البعيد المنال. ودون أن يذهب بعيداً، فإن تشيكوف إكتشف الجمال في الحياة العادية جداً. إذ عرض أمام الجميع، هذا الجمال اللاواعي للذات والواقعي تماماً. ونلاحظ أنه يدفع في قلب جميع المسارب والزوايا كل الأشكال مهما كانت رديئة. إن التأويل الذي قدمه تولستوي بخصوص «عزيزتي» لتشيكوف ذو دلالة قوية. فالبطلة تبدو ايجابية. صحيح انها لم تكن قط «إيجابية» (بوصفها نموذجاً يحتذى) ولكن كان لها بالفعل شيء رائع بدون جدال، خصوصية عميقة ومتينة، لا يشوهها على السطح سوى بعض الظروف السيئة العارضة وكذلك القصور في التفكير، والبلادة واللامبالاة. ولقد لاحظ تولستوي هذا عند تشيكوف ملاحظة دقيقة رائعة. إن تشيكوف استطاع أن يستخرج مبدأ «جميلاً إيجابياً» في مئات الطبائع المتشابهة، وتقريباً في أغلب تلك التي إستطاعت أن تثير القمامة. ودون أن تتحدث عن النموذج المفضل لديه وهو المثقف المتوسط ـ سواء كان طبيباً أو ضابطاً أو طالباً أو أستاذاً... إلخ... ـ فإن هذا المبدأ يظهر أحياناً في أشكال غريبة، حتى شخوصه البائسة المنبوذة.

لقد تفوق تشيكوف كثيراً في خلق نموذج الانسان كـ«كائن جمالي» بالمقارنة مع الكتاب الروس الكلاسيكيين الآخرين. كما إستطاع أن يضع أصبعه على الامكانيات التي يعكسها التنوع اللامتناهي لـ«الأرواح» العادية، ووجد له شكلاً لتواصل هذا المثال، مازجاً بطريقة غير واضحة القسوة الصارمة مع العاطفة الشاملة. كما أثبت تشيكوف، وهو يعطي المثال من خلال

شخصه الظاهر في كل سطر ومن خلال الجمال البسيط عند كل شخصية من شخصياته على أن هذا النوع من الانسان كان واقعياً، وأن تحقيق ذلك يتعلق فقط بالارادة الواعية لكل واحد منا.

لقد قال الكاتب الأنجليزي الشهير جون بوينتون بريستلي - والذي توفى مؤخراً: «كان لكتاب آخرين قدرة خارقة على الملاحظة مثلهُ، وكان لآخرين تجربة أكثر غنى، وفي الأخير كان لآخرين حظ إقتسام العاطفة العميقة، عاطفة الشفقة والحنان التي يخلقها كل عذاب حقيقي. وكل هذا موجود عنده، مع الحس الجمالي - الحس النابع من العبقرية - مع كل ما يمكن قوله وما يمكن الاستغناء عن قوله. ومع القدرة على التعبير في سطور قليلة عن حالة أو طموح أو بيئة، أوْ طبيعة إنسانية. إننا إذن أمام رجل يتميز من ناحية، بمقارنة علمية للوقائع ويستعمل مناهج علمية، ومن ناحية أخرى يملك قدرة إستشعار حساسة للأدب الروسي.. في الصباح يعالج الفلاحين فاتحاً (مجاناً) دماميلهم. وفي الظهيرة يقصد إما حديقة أو مدرسة أو خزانة ثم في المساء يكتب عملاً أدبياً قصيراً. وكل هذا يتم بدون دوغماتية أو تنظير، دون إيديولوجية متحجرة. كل ذلك يتم بسخرية لطيفة ومتعاطفة. وأكرر مرة أخرى، لقد كان نوعاً مخالفاً من البشر، إلا إن هذا المثال انهار. لم يكن هناك سوى تشيكوف واحد لا غير.»

إن كل شيء صحيح بدون شك في هذا النص، ولا ينقصه إلا شيء واحد؛ وهو لماذا انهار المثال والنموذج. فالأمر يتعلق هنا بمشكلة تاريخية، وليس بوضع النظارات على طريقة تشيكوف. على غرار ارتداء الصدرية الصوفية وإستعمال الغليون على طريقة هيمنجواي وهذه المشكلة، لا يستطيع أحد أن يجزم كم من الوقت يلزمنا لحلّها. لقد إعتقد غوغول أنه يلزمنا قرنان من الزمان. لكن يبدو أنه - في إطار رومانسيته المرحة - قد قصر من هذا الأجل. كما أن شخوص تشيكوف - بعد حوالي مرور قرن من وفاة غوغول - قد أكدوا على أنه «بعد قرنين أو ثلاثة سوف تصبح الحياة جميلة ومدهشة بشكل لا يتصور.»

والمهم في كل هذا هو أن ظهور تشيكوف وظهور عالمه الفني قد خطَوَا خطوة كبيرة إلى الأمام من أجل إستكمال هذه المهمة، كما أقنعانا برؤية إمكانية إستكماله. وفوق هذا أوضح تشيكوف أن هذا الاستكمال وأن حدوده وآجاله تتعلق بمدى وعينا لواقع هذه المهمة، وبمدى نشاطنا، ومسؤوليتنا، وباختصار تتعلق بنا نحن أنفسنا، ولا يمكن أن يكون هناك أجل محدد: «قرنان من الزمان» مسبقاً.

لقد كان جواب تشيكوف على المطالبة بمثال أعلى كالتالي: وجوب تربية ذاتية. كما أنه نادى بهذه المهمة قبل تولستوي (حتى عندما كان تلميذاً في الأقسام الثانوية،) وبكل ما يملك من نشاط استطاع أن يكشف: أولاً، عن الضرورة الاجتماعية المطلقة لهذه المهمة، داخل القرائن التاريخية المتغيرة، وثانياً أن يكشف عن صعوبتها الاستثنائية، التي غالباً ما هي فوق الطاقات البشرية. ثالثاً، استطاع أن يكشف إمكانية القيام بهذه المهمة على أحسن ما يرام رغم كل شيء. كان البرنامج يشكل كُلّاً متكاملاً. والأساسي في كل هذا، هو أنه قد طبق. لقد كان تشيكوف يستل من الأدب، شعرة فشعرة، الوهم بجميع أشكاله (وما أكثر تلك الأشكال): كالصنعة في الأسلوب واختلاق المواقف الشجية المؤثرة، والمماحكة، والخيال البعيد عن الواقع، والتملق والادعاء، والليبرالية، والمحافظة، إلخ. إلخ.. كما أنه استطاع أن يطهر وينظف الصورة الفنية إلى حد الشفافية الكاملة، التي اعتبرت وظلت تعتبر أحياناً فاقدة للونها وطعمها (انه لايحمل افكاراً) في حين انه كان يحمل هذه الأفكار جميعها، إلا أنها كانت افكاراً ممتزجة مثلما هو الشأن بالنسبة لألوان الشبح، التي لا ترى في «الضوء الناصع». ويتجلى ذلك في استكمال الحقفيقة والمسار التاريخي لهذه الحقيقة. وبهذا المعنى، يكون تشيكوف، في ذلك الوقت الكاتب الوحيد تقريباً الذي يملك طاقة مركزية موازنة (حتى ولو قارناه بتولستوي.) لقد أعتبرت أصداء بعض الكتاب الكبار الموجودة في أدب تشيكوف بمثابة تأثيرات حاول البحث عن تجاوزها وتخطيطها. هذا صحيح، لكن بشكل ضئيل. كما كان تشيكوف ينتمي إلى مدرسة إيفان تورغنييف أكثر من إنتمائه إلى نيكولاي ليسكوف ونيكولاي غوغول (في قصة «السهب» مثلاً) ولعل الأكثر

وضوحاً انتماؤه إلى مدرسة تولستوي (في قصة «الرهان»). غير أن الجوهري في كل هذا أن تلك التأثيرات لم تكن بسيطة، بل كانت لقاءات ثقافية، استطاع تشيكوف من خلالها أن يختبر الأفكار الأساسية للأدب الروسي، أن يمحصه (مثلما فعل بوشكين، لكي يتأكد من شموليتها، أولكي يعطي جواباً جديداً وقد نقلها من ميدان «التخمينات السماوية» في الواقع اليومي، ولم يرفضها، لكنه صحّحها وفق العلاقات اللامتناهية السائدة في هذا الواقع.

وداخل هذا التفاعل استطاعت حقيقة موضوعية كبرى شق طريقها، الشيء الذي يشكل الهدف الأساسي لبحث الكاتب. ولا شك أنه بهذه الطريقة استطاع أن يكشف «الانسان غير النافع»، وهو ينقله من دائرة «تطوره الذاتي الايديولوجي» في الحياة اليومية (إيفانوف) كما كشف عن «تفاهات الحياة» عند شتشيدرين وتلك بعض مفاهيم دستويفسكي نفسه، إلا أن تشيكوف ـ حسب وجهة النظر التقليدية ـ كان بعيداً عنها بكثير. ويتجلى ذلك في نموذج نيكولاي ستافروغين (في شخص إيفانوف، السابق الذكر، وكذلك في شخص ديموف من قصة «السهب») أو في نموذج سمير دياكوف (في شخص ياشا من «بستان الكرز»).

وهكذا وجدت النماذج التقليدية والمتكررة في الأدب الروسي عند تشيكوف «عصراً تاريخياً» محدداً جداً (والتعبير للناقد دميتري أورنوف) كما إنها عبرت عن نفسها داخل ظروفها الاجتماعية، ووصلت بشكل أوبآخر إلى النتيجة المنطقية. وهذا لا يعني بأنها فقدت محتواها الانساني العام بل العكس، فإن هذا المحتوى برز بشكل واضح وبديهي. غير أن الشكل التاريخي الملموس الذي عبرت به عن نفسها، كان هو نفسه عند تشيكوف.

فالمشاكل الداخلية لكل واحد من هذه النماذج أصبحت مأساوية، توهم بأنها تتطلب تغييراً في المبدأ، بل وحتى في وجود هذا النموذج ولو أنه على المستوى السطحي لا يحدث أي شيء ذي بال وأن «النموذج» المعني لم ينتبه لذلك.

لم يكن تشيكوف يفرض أبداً حلوله، بل كان يتجنب «الخلاصات»، تاركاً لكل نفس بشرية إمكانيات جديدة كانت مدعوة لتحقيقها. غير إننا نحس ـ داخل الخط التاريخي العام لتطور الطبائع ـ بأن تشيكوف كان يقيسها دائماً بمقياس واحد.. وبنفس المقياس كان تشيكوف يختبر الأفكار التي لم تكن قد ولدت بعد، ويكتشف دروب المستقبل. والمهم في كل هذا، هو اتباع طريق غورْكي. وقد حصل هذا منذ عقد من الزمن قبل أن يدخل غورْكي حلبة الأدب. ومن بين الكتاب الكلاسيكيين الروس، يعتبر تشيكوف الفنان الأكثر منطلقاً. وجميع حججه تعتبر بصفة خاصة ذات طابع أدبي وفني. ومثل هذه الحجج كان يعتبرها من غير شك الأكثر إقناعاً، وفي نفس الوقت، الأقل إحراجاً، تاركاً بذلك للقاريء الحرية الضرورية، التي يضعها الكاتب ـ كما نعرف ـ فوق كل شيء. وموقف مثل هذا يساهم في تنمية ثقافة القاريء، موقظاً في داخله صدى.

إن تواضع تشيكوف ـ إذا لم نغفل كمال شخصيته ـ كان له قبل كل شيء محمول جمالي. «تواضع الطبيعة» ـ هذا المثال الشكسبيري القديم ـ وجد فيه المعبر الأكثر منطقاً من بين جميع الكتاب الكلاسيكيين العالميين. وتتجلى أصالته في الاحترام الكامل لهذه القاعدة، التي أتاح إستعمالها لمواصفات جديدة في مادة الفن، الفرصة لكي تكشف عن نفسها وتتقوى. «إن الناس يفطرون، ولا يفعلون شيئاً آخر، وأثناء هذه اللحظة تولد سعادتهم أو تتحطم حياتهم.» أو: «يجب أن نكتب ببساطة: كيف أن بيوتر سيميونوفيتش تزوج ماريا إيفانوفنا. وهذا كل ما في الأمر.». وتأكيدات تشيكوف هذه تعبر عن إرادته لتذويب الفكرة «القضية» داخل الصورة، ولتطويعها بإخضاعها لمراقبة صارمة من طرف الواقع المتراكم داخل الشخصية. إن الفكرة الفنية، عند تشيكوف، يجب أن تصهر، وتقحم في شبكة كل العلاقات النابعة من الظروف المعطاة، مهما كبرت تلك العلاقات أو صغرت. ثم إن ملاحقة التشابكات يبرهن على القوة والصدق. لقد استطاع تشيكوف في الفن العالمي للقرن العشرين، الذي ولد بين يديه، أن يتقدم، بشكل كبير، ضد التيار، واضعاً في الاعتبار تجربة الكُتاب الجدد الذين كان يعرفهم جيداً، مثل إبسن على سبيل المثال.